



שירת הבינה והגודל בתחילתה

על מקומו של הז'אנר הראפסודי בשירתו המוקדמת של נתן אלתרמן דן מירון

זֶה הַשִּׁיר, אֶל פִּינָה נְשָׂאתִיו וְאֶל גִּדְּלִי,
בְּנִתֵיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה

(“השיר הזר, כוכבים בחוץ”)

1

התבוננות ממרחק בכניסתו של אלתרמן לספרות בשנים 1931-1932 מעוררת רשמים מעורבים ואף סותרים זה את זה. המשורר הצעיר, היושב בצרפת (עד אמצע 1932), משגר למערכות של שני בטאוני ה"מודרנה" התל-אביבית בת-הזמן, "כתובים" ו"גזית", שירים ארוכים, עמוסי ריטוריקה, והללו נדפסים בתכיפות גוברת וההולכת (ב-1932 פירסם אלתרמן יותר משיר לחודש במוצע). ההיקף הנרחב של מרבית השירים, נושאייהם ה"גדולים" (מות הציוויליזאציה המערבית-העירונית, מלחמת המינים, מהותו המאגית של היקום וכו'), העומס הרטורי שלהם, החתירה שחותר בהם המשורר לוורטואוזיות (א-לא-שלונסקי) בתחומי המיצול והמטריקה – כולם מעידים על התכוונות רבות-יומרה. אף-על-פי-כן, ספק הוא אם מבצר לו המשורר בשירים אלה מעמד מוכר. ודאי שאין ברושם שהם משאירים אף רמז למרכזיות ולהשפעה, העתידות להיות מנת-חלקו של אלתרמן אחר פירסום "כוכבים בחוץ" בשנת 1938. השירים הם שירי בוסר, ולא במקרה פסלם המשורר עצמו כעבור שנים אחדות ולא הניח להם מקום – אפילו כדי ייצוג סמלי – בשום קובץ מקובצי הכינוס של שירתו, ואף לא אהב להיזכר בהם. במרביתם מתנהלים הבתים הרבים בשאון ובכבדות, ברוב-דברים ולא-דווקא ברוב-עניין. המעידות שמועד המשורר הצעיר מדי פעם בפיתוח הלשון הפיגוראטיבית (המסתבכת בסתירות פנימיות), בהכוונה של מרכיבי המיצול ולעתים אף בתחביר כשלעצמו ניכרות ביותר דווקא משום שהוא שואף להפגין אשפות צבעונית בתחום הפיגוראטיבי ווירטואוזיות מוסיקאלית בתחום המיצול והמיקצב. רק במקרים בודדים, כגון בשיר הקצר "אופליה" (1932) המפתיע בריכוזו, ניכרת בשירים חתירה לחסכון, לקפיצת-דרך שירית. בדרך כלל שלטת בהם מגמת ההתפרשות ואף ניכרת הנטייה לחזרה. אין אנו תמהים, איפוא, על כך, שלא רק יריביה של המודרנה באותן שנים, שנות

קרבות ה"מחניים" בספרות, אלא אף כמה מחסידיה ומבוגריה לא התרשמו בשעתו, שעם אלתרמן דרך כוכב בשמי השירה העברית. אפילו עורכי כתבי-העת, שהדפיסו את השירים בתכיפות וקבעו לאלתרמן בצורה זו מעמד של מרכזיות מסויימת (ולו רק מבחנת תפוסת-המקום), לא נמנעו מהשמעת דברי הסתייגות – בחוג המקורבים והנאמנים, כמוכח. היריבים ראו במשורר הצעיר שוליה חרוץ של מורו, שלונסקי, המנסה כוחו – כאותו שולייט-קוסם – בביצוע מעשי אחיזת-העיניים והשכרת-האוזניים, שבהם – טענו – גדול כל-כך כוחו של הרב.¹ החסידים, בחלקם, אף הם התייחסו אל אלתרמן בהרגשה של חוסר-וודאות, בחינת הן ולא ורפיא בידיהם.² אלתרמן, כפי שאמר לימים מי שנעשה לאחד המובהקים והנלהבים שבחסידיו, "לא נולד כמשורר עם כפית-הכסף בפה".³

אף כי שירי הבוסר של אלתרמן מצדיקים את יחסם הספקני של בני הדור, לא נוכל אנו, המתבוננים בהם מרחוק ובמסגרת הפרספקטיבה הבלתי-נמנעת של המשך דרכו של המשורר, שלא לחוש ברבים מהם את העוצמות הפיוטיות והאינטלקטואליות של מי שעתיד להתפתח כמשורר גדול. הכוונה אינה לכך, שאנו יכולים או צריכים לנסות לגלות בשירי אלתרמן משנות יצירתו הראשונות "יצירות מופת" זנוחות; אף לא לכך, שאנו מצוויים, כביכול, לתור בהם אחרי קטעים מבריקים או שורות מפתיעות, שיש בהם כדי "לבשר" את הופעתו של משורר "כוכבים בחוץ" (אף כי, אפשר למצוא בהם קטעים ושורות כאלה לרוב). העוצמות המתנחשות בשירי הנעורים האלה אמנם מגיעות מדי פעם אל פני השטח הלשוניים-הציוריים שלהם, אבל בעיקרן מתגלות הן בשני תחומים, שאינם קשורים באורח ישיר ומיידי בתוצאות שיריות מרשימות.

התחום האחד הוא התחום התימאטי. במבט-לאחור אי-אפשר שלא להתרשם דווקא מן ההיקף היומני, מאותה התנשאות של המשורר הצעיר, אל בינה - - ואל גודל" תוכניים-קונצפטואליים, שנתנה בשעתו טעם לפגם. מה שיכול ואולי חייב היה להיראות לבני-הזמן כבהילות של "תפשת מרובה" מגלה לנו את החלטתו הנחושה של אלתרמן המתחיל להיכנס לספרות מתוך התכוונות ליצירה שיש בה "גדולה"; היינו, ליצירה הניגשת להתמודדות מיידית וחזיתית עם נושאים מקיפים וגרנדיוזיים; עם השגות היסטוריוסופיות חובקות זרועות עולם (ביחוד בשירים ה"שפגנלריים" על תרבות המערב השוקעת ועל הכרך הגווע); עם סברים אמוצינאליים אפלים ונפתלים (בשירי האהבה הגדולים); עם המסורות התיאטיות הספרותיות הידועות (מיתוס גן-העדן, דמות האמלט, אגדת טריסטאן ואיזולדה וכו'); עם הפרובלמאטיקה של מהות השירה וייעודה בעולמה של תרבות נובלת. אין צורך לומר, שבהליכה לקראת התמודדות נרחבת עם נושאים כאלה נטל המשורר על עצמו סיכונים גדולים ואף נכשל כשלונות לא קטנים. אבל ההסתכנות היתה מודעת, מכוונת ונושאת-פרי.

אלתרמן לא היה "אנוס" להיכנס אל הספרות מתוך הרמת-קול ומחוות של גרנדיוזיות. הוא היה מסוגל – מבחינה טכנית ורוחנית כאחת – לפתח את נושאו במסגרות מצומצמות, שבהן ניתן לו לעקוף את מרבית המכשולים, שעמדו בדרכו בשיריו הגדולים יותר. אבל הוא בחר במכוון שלא לעשות כן. מאלפים מבחינה זו כמה שירים קטנים וקלים, שפורסמו בשנת 1932 בצידן של היצירות הגדולות והיומרניות – "קונצרט לג'ינטה", "ליל קרנבל", "ניחוח אשה". המדובר הוא בשירי אווירה קצרים,

כגון "מזג-אוויר", "ערב חג" ו"אבוס"⁴, שבהם נתגלה לראשונה הפן החינני והקליל של יצירת אלטרמן. בלי קושי אפשר לגלות איך עוקף המשורר ב"ערב-חג", למשל, את מהמורות הפאטוס, שלתוכן נופל הוא בשיר כ"ליל קרנבל", בלי שיצטרך לשם-כך לפשט ולשטח את הטיפול בנושא המשותף לשני השירים – הכוזב והנביכות בשמחת-החיים המדומה של הכרך. מה שהזיק את המשורר בשירו הגדול לעשרות בתים של אמירות ריתוריות פשטניות ומסורבלות ניתן בשיר הקטן כבדרך-אגב, בחן, בקלות ותוך שימוש יעילי ברמיזות דו-פרצופיות.⁵ אבל שירים כ"ערב חג" נשארו בבחינת תופעות-לוואי בשירתו המוקדמת של אלטרמן, ואילו עיקר מאמצי היצירה הופנו לאפיקי השירה ה"גרנדיוזית". הדבר לא נבע מאיזה עיוורון של המשורר, שלא הבחין, כביכול, בעדיפותה הסטרטגית של עמדה שירית מצטנעת-אירונית, ספק רצינית ספק מהותלת, על עמדה ריתורית-פאתיטית, המכריזה בגלוי על יומרתה, והחושפת עצמה לספקנות ואף לגיחוך. אין ספק בכך, שבשירים הקלילים של 1932 גילה אלטרמן לעצמו את מעלותיה של סטראטגיה שירית, שנעשתה עד מהרה לתשתיתם של ז'אנרים שיריים מיוחדים בשירתו סטראטגיה, שהחלה להופיע בשנת 1934, ואף חדרה לרבדים ז'אנריים אחרים ביצירתו, לרבות השירה הלירית האישית. אלא שכבר בשלב התחלתי זה סירב להניח לסטראטגיה זו, כל כמה שהיתה קרובה לליבו, להשתלט על הפוזיציות המרכזיות ביותר של שירתו ולהסתיר את רצינותה ואת יומרתה הקונצפטואלית והחברתית הגדולה תחת מסיכה אירונית. האיזון המחוכם והמהנה של "ערב חג" הושג באמצעות צימצום תחומי ההשתמעות והימנעות מכוונת מהתמודדות עם אמיתות הגותיות חשופות – ודווקא לאלה לא היה אלטרמן מוכן. כבר בשלב זה הוכיח – ולא-פעם למגינת-ליבם של חסידיו ולהנאתם הגלויה של יריביו לדורותיהם – את החלטתו הנחרצת לחתור להכללות התימאטיות הרחבות ביותר, להפוך את הדיון העיוני לחומר השירה ולמסגרתה. מכוחה של החלטה זו הושגו לאחר מכן כמה מהישגיו הגדולים, אף כי גם כמה מיצירותיו הפגומות טבועות בחותמה. מכל מקום, בלעדיה לא היתה שירת אלטרמן נעשית לדורה מה שנעשתה – הביטוי הפיוטי המרכזי.

בשירי הנעורים ביטאה מגמה תימאטית זו בראש-וראשונה נכונות להתחיל מיד בעבודה הקשה של העיבוד השירי של החומרים האינטלקטואליים והאמוציונאליים, שהיו עתידים להתגבש כגושים המאסיביים ביותר במיבנה התימאטי של יצירתו. המדובר הוא בעיקר בנכונות להתמודד במישרין עם הנושא של האהבה המובילה למוות (ומשום כך היא גם מעניקה לאוהבים מעין קיום שלאחר-המוות) ועם המחשבה ההיסטוריוסופית, הקובעת לתרבות מקום בתוך מערכת מחזורית של בלייה והתחדשות. למעשה, חסר כאן רק הנדבר הלאומי-ההיסטורי, שנוסף למיבנה התימאטי של יצירת אלטרמן בעשור השני להתפתחותה ולאחר החתימה של שירת "כוכבים בחוץ". עשרות יחידות ו"אשכולות" תימאטיים, העתידים להופיע בצירופיהם השונים ביצירת המשורר במשך כל מהלך התפתחותה, מופיעים כאן בצורה גלויה ומפורשת. מלאכת העיבוד הנפשי, ההגותי והסגנוני נעשית ללא הפסק, בשיר אחר שיר, החל ב"בשטף עיר". עיקרה של מלאכה כבדה זו נעשה בבירור בשירים ה"גדולים", הארוכים והדברניים, ולא ביצירות-הלוואי הקטנות. ב"בשטף עיר", "קונצרט לג'ינטה",

"ניחוח אשה", "תליית חלומות", "שיר צריך לנגן" ודומיהם עובדו החומרים, שזוככו וגובשו לאחר מכן במיטב שירי "כוכבים בחוץ" ובחטיבות הבאלאדיסטיות של "שמחת עניים". מבחינה זו מהווים שירי הבוסר חלק בלתי-נפרד מיצירתו של המשורר הגדול.

התחום השני, שבו מתנחש כוחו של אלתרמן בשירים המרכזיים של תקופת יצירתו ההתחלתית: תחום החיפוש או החתירה לעבר גיבושה של תבנית ז'אנרית "גדולה" – והוא שיעסיק אותנו בעיקר במסגרת עבודה זו. כמובן, אין להפרידו הפרדה חדה מן התחום התימאטי, שהעיסוק השיטתי בו תובע דיון לעצמו. החתירה לעבר גיבוש של ז'אנר שירי "גדול" החלה בשירת אלתרמן מרגע הופעתה, משום הצורך שחש המשורר ביצירת מסגרת של קונבנציות פיוטיות, שבאמצעותה ימצא השפע התימאטי, החווייתי וההגותי, את תיקונו הצורני. במסגרת הביוגראפיה הספרותית ה"ארכיטיפית" של המשורר המודרני (החל ברומאנטיקה ואילך) אופייני שלב התחלתי של התבטאות לירית ישירה בשירים קצרים, יחסית, שאחריו בא לעתים קרובות שלב של חתירה ליצירה סינתטית ומקיפה, שתוקפה מבוסס לא רק על כנות הדיווח החווייתי אלא אף על גבי בסיס נרחב של הגות או על עולם בדיוני מומחש באמצעים אָפיים. במסגרת הביוגראפיה הספרותית ה"קלאסית" אופייני המַעבר המקביל משירה לירית או משירה אָפית, בעלת היקף צנוע (פסטוראלה), לָאָפוס או לטראגדיה, ומדיקציה שירית "תיכונה" או בינונית (סטאירה, אידיאליה) לדיקציה "גבוהה" וחגיגית (הָאָפוס, הטראגדיה, האודה וכו'). למשורר הרומאנטי ולממשיכיו המודרניים חסרה הוודאות הז'אנרית והסגנונית, שאיפשרה קביעת מסלול ברור לַמַעבר ליצירה השירית הגדולה. עם-זאת לא פסקו במאתיים השנים האחרונות החפושים הז'אנריים והסגנוניים, שנועדו לאפשר יצירה כזו. במסגרתם פותח הז'אנר הפואַמתי, ששימש את מרבית המשוררים העבריים מיל"ג ואילך כתחליף לָאָפוס.

בהתפתחותו של אלתרמן מגלים אנו על רקע זה תופעה פאראדוקסאלית. מחד גיסא, כאמור, פוסח אלתרמן על שלב של "קטנות" ופותח מיד בחיפושים אחר תבנית ז'אנרית, הבאה למלא את מקום הָאָפוס. הוא עתיד להמשיך בחיפושים אלה עד ליצירתו השירית הגדולה האחרונה, "חגיגת קיץ", ולעבור במהלכם תחנות שונות ונבדלות זו מזו, כ"שמחת עניים", "שיר עשרה אחים", "שירי מכות מצרים" ו"עיר היונה". מאידך גיסא, אין הוא יכול, לפחות בחלקה המוקדם של יצירתו (וגם ב"חגיגת קיץ"), למצוא לעצמו תיקון במסגרת הפואַמה בכל צורותיה המקובלות, לרבות הפואַמה ה"לירית" הרומאנטית, שפותחו בשירה העברית בעיקר על-יד המשוררים, תלמידי ביאליק וטשרניחובסקי, ולא בפואַמה המודרנית, שפותחה משנות העשרים ואילך. מכאן מתח החיפושים אחר מסגרות ז'אנריות חדשות בשירת אלתרמן מתחילתה. המשורר הצעיר ביקש להעמיד מיד תבנית שירית, שתקלוט את נושאו ואת הגותו ה"גדולים"; בגלל ממדיהם ורבגוניותם חייבת היתה תבנית זו להיות רחבה ו"פתוחה", בלתי-אָקסקלוסיבית ובעלת כושר-קליטה גדול. אך משום שהתבנית חייבת היתה גם להעניק דרמאטיות ורציפות, שאינן מתחייבות מנאמנות לכללים ז'אנריים-סגנוניים מקובלים, הוטל עליה להביא את השיר לשיא ואף להבטיח "סגירה" יעילה שלו והעמדתו, בסופו של דבר, כחטיבה שלמה לעצמה. חתירה לעיצוב תבנית כזאת עומדת במובן מסוים בסימן הסתירה הפנימית, כבטאה

בעת-ובעונה-אחת רצון לאחדות ולחוסר-אחידות, ומשום כך היא כרוכה בקשיים עצומים, שהמשורר המתחיל לא יכול לעמוד בהם אלא המידה ראשונית, חסרת תיחכום וחוץ. אבל עמידה זו קבעה את הנדבך הז'אנרי-הצורני הראשון, שעל גביו הוקמו המיבנים המסובכים והמשוכללים של "שמחת עניים", "שיר עשרה אחים", "שירי מכות מצרים" ו"חגיגת קיץ".

העיון הנוכחי מבקש לתאר אך ורק את התחנה הראשונה במסע הגילויים והניסויים הז'אנריים-הצורניים, שלא פסק ביצירתו של אלטרמן עד ל"חגיגת קיץ". מסיבות שתבוררנה להלן יסומן הגיבוש הראשוני של הז'אנר הגדול או ה"גבוה" ביצירה זו כגיבוש "ראפסודי". להלן יעקוב הדיון אחר התפתחותו של הז'אנר הראפסודי בשירת אלטרמן בשנותיה הראשונות. במקום אחר יידונו כמה שירים מתוך "כוכבים בחוץ", שבהם הגיע ז'אנר זה לשיאו ולמיצויו ביצירת המשורר – כגון "סתיו עתיק" ו"אל הפילים". ההנחה המשמשת ביסודו של קישור זה בין יצירות הנעורים לכמה משיריו האמנותיים החשובים ביותר של המשורר היא, ששירים אלה, בכל שכלולם, אינם אלא המשך ישיר של שירי הבוסר ואין להגיע להבנה מלאה שלהם ללא התחשבות במקומם בקצהו של מהלך ז'אנרי, שראשיתו נעוצה ב"בשטף עיר", ב"קונצרט לג'ינטה" וכו'. האמצעים והקונבנציות השיריים הראפסודיים, שעוצבו בראשית דרכו של המשורר, הם המעניקים לשירים אלה את המערכות הצורניות ה"פתוחות", המאפשרות קפיצות ופערים ועם-זאת גם סוגרות את השירים במעגלים, שסופם נעוץ בראשיתם.

2

את סימני-ההיכר הבולטים ל הז'אנר הראפסודי בגילומו המוקדם בשירת אלטרמן מוצאים אנו בבירור, אף כי בשלב-התפתחות רודימנטארי, בשני השירים הראשונים – "בשטף עיר" ו"בגן בדצמבר". ברגע כניסתו לספרות גילה המשורר את נקודת-האחיזה הז'אנרית ה"נכונה", ושמה הינחו אותו חושיו, שלא להביא את שירתו לרשת הרבים קודם שנאחזה בנקודה זו.⁶ סימון כמה מקווי-ההיכר של שירים ראשונים אלה עשוי, איפוא, לשמש מסגרת לסקירת התבניות האופייניות לז'אנר. בשטף עיר,⁷ שיר ארוך, יחסית (16 בתים מרובעים, 64 טורים), מתבלט בראש-וראשונה ביחסים הנקבעים בו בין התימה, על פיתוחיה התיאוריים והקונצפטואליים, לבין האירגון הריתורי המיבני. מבחינה תימאטית מציג השיר לראשונה, ובמלוא הבהירות, את תפישתו של המשורר כי התרבות האירופית-העירונית דין הכלייה כבר נגזר עליה. תרבות זו עודנה מהמה בשיפעת קולותיה, מפגינה את צבעיה ומציעה לבניה פיתויי שכל וחושים, אבל היא כבר נבובה מתוכן ומעבר לקולותיה העליזים נשמע "ריטון" של מישהו היושב "שבעה". המדבר בשיר מזהה ציוויליזאציה מסוימת זו עם הציוויליזאציה per-se ורואה בסיום דרכה של תרבות הכרך המערבית מעין סיום של הדרך הציוויליזאציונית כולה. המהלך הגדול, שהחל בהופעתו של "הומו סאפיינס", היינו – בהופעת הפער

העמוק בין האדם לשאר בעלי-החיים וביצירת העדיפות המכרעת לטובתו במלחמת-הקיום הודות לכוחותיו השכליים – הנה מהלך זה מגיע עכשיו לקצו. התרבות שרויה בשעת הדמדומים: יומה הארוך "נָס להעריב", והלילה הגדול קרב ובא. לא קשה לחשוף את מקורותיה של השקפה היסטורית פסימית זו בהגות ובאפונות האינטלקטואליות האירופיות שלאחר מלחמת-העולם הראשונה. המשורר קלט את תחושת-החיים הטראגית של התקופה וכן את הפוזות הטראגיות שלה. כיוון שהוא רואה בתרבות-הכרך השוקעת את כור-מחצבתו שלו, ה"נין" הערירי, צאצא אחרון של שושלת תרבותית שראשיתה "אבי-אנוש" הקדמוני, הרי שהדין שנגזר על תרבות זו חל גם עליו, כמו על שאר בניה. ההבדל בינו לבינם הוא ביתרון המודעות, בתוספת הדעת והמכאוב. בעוד הם נבלעים בזרם האורות והקולות של ה"שטף" הכרכי, הריהו לבדו נתון בתוך שטף זה אך גם מחוץ לו; הוא מסתחרר ב"סחרחורת" הירידית, אך גם מסוגל לראות בעין מפוכחת את עליבותה, עליבות של קרקס מבלח ומנצנץ בתוך אפילה אינסופית. מכאן האמפאתיה שלו ("כרכי שלי! יריד גדול! / מה ארחמך, סיום-נתיב"), ומכאן גם הפאתוס וחיפוש הסבל ("אני שואל צרבת ודמעה") והריגוש הנובע מן הכפילות המכאיבה: הזדהות וריחוק.

מן הבחינה התימאטית מהווה השיר קביעה ראשונה, פשטנית וגסה למדי, של עמדה שהתעדנה

והתעשרה בשלב מאוחר יותר. הפסימיזם המודגש והפאתיטי, אף כי לא נעלם בעיקרו מתפישת ההיסטוריה של אלתרמן עד לשלב מאוחר ביצירתו (שלב-המעבר מתפישת היסטורית מחזורית לתפישת אסקאטולוגית),⁸ הזדכך ואיבד בהדרגה את קווי-ההיכר האופנתיים-הז'ורנאליסטיים שלו, וב"כוכבים בחוץ" אף נפרץ מתוכו על-ידי חזון של התחדשות והתחיות מאגיות בזכות חדירתו של הטבע הסוער לתוך העולם הכרכי האפור והמאובן. "בשטף עיר" מעניין בעיקר מצד הסטראטגיה הריטורית, שמפתח בו המשורר לצורך הביטוי השירי של תפישת-העולם שלו, ובמיבנה המתחייב מסטראטגיה זו.

השיר מעמיד רצף שיש בו מן האחידות והקיטוע כאחד. כביכול, זהו שיר שצורף ממערכת של קטעים שיריים בודדים וגם בצירופם נותרה בו פתיחות מיבניית מוטעמת. תכונה זו מודגשת באמצעים טיפוגראפיים – כוכביות, המפרידות בין הקטעים השונים, חמישה במספר (בתים 1-5; 6-8; 9-12; 13-14; 15-16). אין פירושו של דבר שהשיר חסר רציפות. אחדותו מובלטת בין השאר על-ידי הקביעות של הבית המרובע ושל הדפוס המטרי, המשמש בבסיסם של מרבית טוריו (ארבעה יאמפים). אלא שאף קביעות זו היא יחסית. הבית המרובע עשוי לשנות את צורתו באורח מובלט (ראה, למשל, בית מס' 8); טורים מתארכים כדי חמש רגלים או מתקצרים – לצרכים ריטוריים – כדי שלוש ולפעמים גם כדי רגל אחת. היאמב עלול להתגלגל בטרוכי (כך בשורה הראשונה: "אי המון בשטף עיר" וכן בשורות אחרות). בכל מוחשת גמישותה של מסגרת בלתי-מהודקת.

גמישות זו מתמחשת בעיקר בדרך פיתוחה של העלילה, העומדת בדרך כלל בסימן הרציפות:

המדבר נתון בלב ההמולה הכרכית בבית-קפה של מדרכה בשעת ערב. יסודות-רקע שונים חוזרים ומופיעים במרבית הקטעים ומדגישים את הרציפות. אותה זמרת "זהבהבה", ה"יוצקת שיר" בבית

הראשון, מופיעה בצורת "מדמואָל" בקטע השני, ושבה ומופיעה באמצעות הסינקדוכה "זהבהבה" בקטע האחרון. שירתה מלווה את פיתוחו של השיר כולו. כמו-כן מלווה את השיר בקביעות תזמורת ("כלי-זמר"), המומחשת מדי-פעם על-ידי אגפיה השונים – כלי-קשת, סקסופון סולו, כלי-נשיפה ("גרונות-עשת"). אבל גם רציפות זו אינה מהודקת, ובמכוון נותרים בה חללים. כך, למשל, מופרד הקטע הראשון (בתים 5-1) מן השני (בתים 8-6) הפרדה של זמן ואולי גם הפרדה של מקום (בקטע הראשון השעה היא שעת שקיעה, בשני – מוצף הרחוב שהחשיך ב"תירוש חשמל"). המדבר מעיד על עצמו (בקטע השני), שהוא "צוען" (נודד), וקביעתו: "הרציף עבר עלי" מעוררת אסוציאציות של נסיעה ברכבת, אולי ברכבת תחתית. חוסר ההקפדה בפיתוח האלמנטים של הזמן והמקום משרה על השיר אווירה מהורהרת-מעורפלת. המדבר נתון למחשבותיו ולרגשותיו, והמציאות העירונית המקפת אותו מגעה אליו כאילו מבעד למלמלה או לאד. הזמן והמקום חולפים על פניו בריחוף מוחש למחצה. במרכזו של השיר בדיוק (טור 33) ניבעה, מכל מקום, קרע מפתיע במישור העלילתי-האוורירי הרחף. לפתע ניתקים אנו מן הערב העירוני, על אורותיו ונגינותיו, ועומדים פנים-אל-פנים מול "אבי-אנוש" הקדום בשעה שהוא נהפך מפיטאק-אנתרופוס להומו-סאפינס; היינו, כשמתעוררים בו לראשונה הכוחות המייעדים אותו לגורלו הציוויליזאציוני. מעבר לארשת החצי-קופית מתחיל סיבוב "אבני הריחיים" של האינטליגנציה האנושית. אמנם, בשלב זה מתפרשת אינטליגנציה זו כהמשך מאגי של הטבע שמסביב. הפרא נושא את עיניו אל השמים הסודיים, מאזין לקולה הרוטט של האדמה ויוצא לדרכו לקראת העתיד. התמונה נטולה מן הספרות הפופולארית בת-הזמן, השייכת לז'אנר, שניתן לתארו כז'אנר סיפורת-המתח האנתרופולוגית. סיפורת זו תירגמה תיאוריות פוזיטיביסטיות-דארוויניות מקובלות על דבר התפתחות התרבות האנושית בשלבי-הקדומים שלה לעלילות של מתח, סכנה, תושיה והצלה ברוח הרומאנס ההמוני. דוגמאות בולטות של סיפורת זו, כגון "בטרם היות אדם" מאת ג'ק לונדון או סיפורי הג'ונגל של קיפלינג, היו קרובות לליבו של אלתרמן הצעיר, ובאחת מהן, "המלחמה לאש" מאת ז.ה. רוני, אף ניסה לראשונה את כוחו כמתרגם (1933).⁹ בהתאם למקורה הספרותי של התמונה מוענק לקטע כולו (בתים 12-9) אופי סיפורי-סנסאציוני, המבדיל אותו בבירור משאר השיר. בצורה זו מודגשת הדגשת-יתר החריגה שהתרחשה בפיתוח העלילה. לא רק שנותקו חוטי הזמן והמקום, אלא אף נעלם המדבר הלירי האמוציונאלי של שמונה הבתים הראשונים, ובמקומו הופיע קספר בעל נטייה לאפקטאציה סנסאציונית (הדרמאטיזאציה של היחסים בין האדמה ל"אבי-אנוש" בצורת דו-שיח; השימוש בקווים מרוסקים; העמדת הפנים של מספר, הנסוג ממעמדו כ"יודע כל" לשם העלאת שאלות מגבירות מתח כ"מה בו לאט? האם חדווה היא? עצב הוא? - -" וכו'), למטאפורות שחוקות ("שחק כבד-סוד") ולהיפרבולות ("לאדמה אלפי-פיות").

זהו קטע סיפורי או מיתי, הן במובן הראשוני של מושג המיתוס – סיפור-מעשה – והן במובן של סיפור-מעשה דוגמאי, עמוס חשיבות סמלית וטבול באווירת קדומים; קטע זה נועד בבירור להפתיע את הקורא, ליצור בשיר פער האומר דרשני. בהמשך, מכל-מקום, מאחה המדבר את הקרע, וקובע לקטע זה את מקומו בתוך החלל העלילתי של השיר. מתברר, שמתוך השתקעות במחשבות

וברגשות למראה הכרך בשקיעתו נבלע המדבר בזרם של אסוציאציות, שהסיע אותו – באמצעות זכרונותיו הספרותיים – אל שחר ההיסטוריה. הסיפור על "אבי-אנוש", שסופר בסגנון אופייני ונדרש כל-כך, התרחש בתודעתו – כמעט כמיין ציטאט. הקשר בינו לבין מה שקדם לו התברר במידה מסוימת מתוכו עצמו: "אשדות האונים", ששפעו מן הסיכוב האטי של "גלגלי" המוח מאחורי מצחו הצר של האדם הקדמוני, מתקשרים עם החשמל, המציף את הכרך המודרני. דרך ה"עתידות", שניבאים לאבי-אנוש ה"שחק", האוויר, והאדמה, מובילה בבירור אל הציוויליזאציה של כרך זה. במידה שהקשר לא התברר כל צרכו, הריהו מסתבר עתה בקטע הרביעי (בתים 13-14), כשפונה המדבר הלירי של שמונה הבתים הראשונים אל יציר דמיונו הבלטריסטי ("אב קדמון בנבך-עת") ומסכם ברוב פאתוס את המשתמע מן העימות בין עולמו הכרכי והמנוון לבין העולם המאגי מלא-האונים של האב הקדמון: כל הכוחות, שעומים יצא האב לדרכו הארוכה – כוחות הטבע – כלו זה מכבר ונותרה רק הקליפה האבנית הנבוכה של תרבות הכרך. עימות זה מאשפר למדבר לחזור בקטע האחרון (בתים 15-16) אל ראשית השיר ולסיים את היצירה בסיכום אָלגי: העיר זוהרת, ה"זהבהבה" ממשיכה בשירתה, אך הנין הערירי מודע למשמעות הטראגית של כל אלה – העיר חוגגת בלי-דעת את קיצה הקרב והולך.

השיר בכללו נראה, איפוא, כמערכת השואפת לפתיחות ולרציפות כאחת. המקום, שבו הוא מגיע לאפקט הקיטוע המפתיע ביותר הוא בנקודת-המיפנה מן הרצף הלירי, התיאורי-ההרהורי, לקטע ה"מיתוס". המתחים הנוצרים באמצעות קיטוע זה נפתרים, כשמגיע השיר אל הסינתזה של הסיום. הם אף מסייעים, בהתפרקותם, בהבאת השיר כולו לנקודת סיום שמתוך פורקן ריגשי מלא; סיום, שהמשורר היה אוי מתקשה ביצירתו אילו המשיך את הרצף הלירי ההתחלתי ללא קיטוע. כדי להבין את דרכו בהשגת פורקן זה עלינו להבחין בין שני אספקטים או בין שתי מערכות במיבנה ובעריכה של השיר. מבחינה מסויימת, ניתן לומר, מורכב השיר משתי חטיבות עיקריות: חטיבת מסגרת לירית-הרהורית-התרשמותית (קטעים 1, 2, 5) וחטיבה פנימית, המצורפת מן הקטע ה"מיתי" (3) ומן ההיענות הפאתיטית למשמעותו (4). היענו זו היא המאחה את הקטע ה"מיתי" עם חטיבת המסגרת. המסגרת מעלה את התימה של השיר באמצעות של קטעי תיאור והיגדים, בעלי תוכן קונצפטואלי ברור (כגון נאומו הקצר של הערב הגווע בסוף קטע 1). החטיבה הפנימית מבטאה תימה זו ביתר מלאות ועמקות, באמצעות המודל המיתי ופירושו. אין ספק, שמבחינת ההגות שבו מגיע השיר בחטיבה זו לעיקרו ולמיצויו, ומשום כך אפשר להביאו תיכף לאחריה לסיכום ולגמר מהירים. קיימת בשיר, מכל מקום, גם מערכת מיבנית מורכבת יותר. גם במסגרתה של זו נקבע לקטע המיתי ולתגובה עליו מעמד מרכזי, אבל מעמד זה נובע מגורמים, שאינם קשורים ב"דיאנויה" (הגות). על טיבה של מערכת זו ניתן לעמוד מתוך מעקב אחר פיתוחו של המוטיב המוסיקאלי שבשיר. כאמור, קשור מוטיב זה בחומרי הרקע הסיטואציוניים (שירת הזמרת, נגינת התזמורת); אולם קריאה מדויקת מגלה, שהמוסיקה ממלאה בשיר לא רק תפקיד סיטואציוני, אלא גם תפקיד של עיקרון מיבני. אנו עומדים על כך קדם-כל מתוך ההבחנה במהות ובהצדקה המוסיקאליים של ה"פיסוק" של השיר.

החלוקה לקטעים מצביעה על מיבנה מוסיקאלי מובהק. הקטע הראשון מהווה מבחינה ריתורית אַקספוזיציה של התימה. האמצעי הריתורי העיקרי הוא הפרסוניפיקאציה. באמצעותה נהפך הערב העירוני הזוהר לאדם השרוי באבלות, ואשר בפיו יכול המשורר לשים את ההיגדים, המגדירים בבהירות את נושא השיר (בית מס' 5). אבל הקטע הנידון מהווה אַקספוזיציה גם מבחינה מוסיקאלית. הערב העירוני אומר כאן את דברו באמצעות שתי מנגינות, או שני נושאים מלודיים מנוגדים: תחילה מופיע הנושא המאז'ורי (שירה של ה"זהבה" בליווי "רמ"ח - - כלי-זמר"), אחריו בא הנושא המינורי: ריטון הקינה של הערב המאוּנש. אגב, הזמרת והערב מושווים זה לזה באמצעות סינקדוכה בולטת: הזמרת היא בעלת "שפתי ששר" והערב אף הוא בעל פה מואדם, אלא שפה זה כמוהו כ"פצע ללא תרף" (תרופה). שני הזמרים "יוצקים", איפוא, את שיריהם המנוגדים מפה ארגמני. בצירופם מהווים שני הנושאים המחשה מוסיקאלית של הפאראדוקס או האוקסימורון, המתמחשים במישור הריתורי (הערב מלא החיות והזוהר מבטא, בעצם, הווייה גוועת). הם גם מהווים אַקספוזיציה "סימפּוּנִית" (פתיחה בהצגת שני "נושאים" מנוגדים זה לזה). כך נקבעת בקטע הראשון לא רק נקודת-המוצא התימאטית של השיר, אלא אף הטמפארטורה הרגשית ההתחלתית שלו.

זו עולה בבת-אחת בקטע השני, שבו מתחיל פיתוחם של הנושאים המוסיקאליים. המדבר מתאר כאן במפורש את הקשר בין התעצמות התגובה הריגשית לבין עליית הדינאמיקה המוסיקאלית. הוא פותח בציון ה"סאון" המוגבר של משתה-הרחוב ועובר לסימון התגובה הריגשית עליו: "דמים עונים לסקסופון / ברעד לא נפתר". לאחר מכן פונה הוא מפורשות אל הזמרת והתזמורת בבקשה להעצמת הצליל ולהחשת הריתמוס של המנגינה – לשם הגברת העוצמה הריגשית של הרגשת האבל והיגון, שבה הוא שרוי (שילוב נושא א' בנושא ב'):

הִלְהִיבִי קוֹל, mademoiselle

נְהִינָה, הַקְשָׁתוֹת !

בְּעָרֵב זֶה פֶּל-פֶּךְ נֶקֶל

אֶת לְבָבִי לְצִבְטָה. - - -

אֲנִי שׂוֹאֵל צְרָכָת וְדַמְעָה.

מבחינה ריתורית מתגלם ההבדל במעבר מן הפרסוניפיקאציה לאפוס טרופה, אבל הבדל זה איננו אלא גילוי החיצוני של שינוי הטון המוסיקאלי. המוסיקה חייבת להיות חזקה וסוערת. תפקידה לסייע בהשגת הסער הריגשי הדרוש למדבר בהוויית הזמר והעצבות של הערב העירוני.

הקטע הבא, ה"מית", אנו מביא סער זה לפורקן – ומכאן המפתיע שבו מבחינת ההתפתחות המוסיקאלית. במקום לטבול את המדבר בשיפעת צלילים רגשנית, לפי בקשתו, מתחיל הוא במהלך חדש של מתיחות. ההפתעה הריתורית-הספרותית שבמהלך זה כבר בוררה, אבל הפתעה זו מצויינת

גם באמצעות סימון מוסיקאלי ברור. "אבי-אנוש" מרים את ראשו הגולמי כדי לשמוע את שירת האוויר והאדמה:

לְאֲדָמָה אֶלְפֵי פִיּוֹת,
מִיתְרֵי אָוִיר מְרֻטָּטִים:
לְךָ נִחְתְּלוּ עֲתִידוֹת,
הֵהָ, קוֹם וּפְסַע, יְלָדֵי!

האדמה, המכפילה כאן באלף את פיהם האדמוני של הזמרת והערב, והאוויר, המגדיל עד אינסוף את תזמורת הקשתות וממלא בה את כל החלל, מעבירים את המוטיב המוסיקאלי אל תחום ההיפרבולה האגדית; אבל אלפי הפיות והמיתרים של האדמה והאוויר אינם מעלים את הדינאמיקה המוסיקאלית. אדרבא, הם מנמיכים אותה, שכן הם שרויים במצב של טרמולו – רעד כבוש של בשורה סודית, אמביוולנטית, מלאת מתח והרת-עתיד לא ברור (קשור באפקטאציה הסגנונית בנוסח סיפורת המתח הסנסאציונית). רק בקטע הבא ניתן, איפוא, למדבר להביא את הדינאמיקה המוסיקאלית אל השיא, שלקראתו דרוך השיר כולו. שוב, וביתר תוקף, מופיעה כאן האפוס טרופה (הפנייה ל"אב קדמון בנבך-עת"). השיר מגיע לשיאו הריתורי בהכרזות מטאפוריות, שעיקרן פיתוח המוטיב המוסיקאלי עד למיצוי. לעומת הפיות הפתוחים של האדמה, שהשמיעו את שירם לאב הקדמון, ולעומת האוויר המרטט, המיתרי, שהמה באוזניו:

אַרְצֵי אֲבָנָה מִחֲשׁוֹף אֶרֶשֶׁת
וְאָוִירֵי – עוֹגֵב נֶשֶׁבֶר.
אֵי-שָׁם יִרְעִימוּ גְרוֹנוֹת-עֶשֶׂת:
- גָּזֵר!

האדמה, שכוסתה באבן ובאספאלט, איבדה את פיה; מיתרי האוויר נקרעו. המוסיקה של הטבע הושתקה, ובמקומה משמיעות החצוצרות הציוויליזאציוניות (כלי-הנשיפה המתקשרים עם המתכניות של העולם המיכאני) את מוטיב האבדון והגזר. זהו רגע הפורטיסימו הטראגי בפיתוח הסימפוני של השיר, שהוא "רגע האמת" בפיתוח האינטלקטואלי-התימאטי שלו. הקטע האחרון, יכול, איפוא, להיות רפריזה, חזרה על נושאי הפתיחה (בסימפוניה ובסונאטה). תפקידו זה מצוין באמצעות החזרה המדוייקת על השורה הראשונה וכן בחזרה אל ה"זבהבה" ואל שירתה (נושא א'). אלא שעתה אין שירת הזמרת מהווה רק פן מוסיקאלי אחד של ההוויה העירונית. הניגוד הראשוני בין הפן הזוהר לפן הקודש של הווייה זו נבלע בסינתיזה: השאנסון של הזמרת ושירת ה"שבעה" של הערב הותכו למהות מוסיקאלית אחת, שטבעה הפאראדוקסאלי משתמר כלשהו במתח מסוים (בבית לפני האחרון) בין מצלול למשמעות. בשורות החוזרות: "סחרחרת אי מרנין" ו"על ערירות הנין" עומד המיצלול, בעל

היחוד הבולט, על קירבה עד כדי זהות, בעוד שהמשמעות פונה, כביכול, בכיוונים מנוגדים. זוהי, מכל מקום, מתיחות הבאה ללמד על סגירת פערים: הרננה והערירות העירוניות נספגות זו בתוך זו והן קולחות במיצול הליטרא טיבי עשיר. הדיאלקטיקה של השיר נפתרת לא רק בתחום ההגותי אלא גם בתחום המוסיקאלי, והשיר יכול להגיע בבית האחרון לסיום של פיאניסימו אָלגי, חסר כל מתח. ברור, שאלתרמן ביסס את הרית וריקה ואת המיבנה של השיר על דגם מוסיקאלי, בעל אופי סימפוני חופשי. מאחוריו עומדות האידיאולוגיה האַסתיטית והפראקטיקה של המוסיקה הסימפונית הרומאנטית, על צורתיה ה"פתוחות" (ביחוד זו של "הפואָמה הסימפונית"), על עושרה הצלילי, האַפקטים התזמוריים המפתיעים שלה ובעיקר – תפישת עוצמה כהבעה ישירה של עוצמות ריגשיות ראשוניות וכהבעה עקיפה של השקפת-עולם טראגית ביסודה. בקולן המרעים של החצוצרות ברגע-השיא מהדהדות חצוצרות הגורל, שקולן נשמע והולך בכל מרחבי המוסיקה הרומאנטית התזמורתית, למן הסימפוניה הרביעית של צ'ייקובסקי ועד לתרועות ההדר, הגזר והכליון במוסיקת האבל שבסיום "דמדומי האלים" של ואגנר. המוסיקה התזמורתית והאופראית של הרומאנטיקה נתנה את עיקר הרפאטואר, שעל פיו עיצבו אלתרמן ומרבית בני דורו את מושג המוסיקה שלהם. לעובדה זו נודעת חשיבות רבה, שכן הזיקה בין שירה למוסיקה ובין הצורה השירית לצורה המוסיקאלית ב"בשטף עיר" אינה מקרית. באמצעותה ביטא אלתרמן "אני מאמין" פואָטי, שהתגלם אחר-כך בכותרת השיר "שיר צריך לנגן". הדגשת הצמידות בין מוסיקה לשירה תגבר ותלך ביצירותיו המוקדמות האחרות – עד ל"כוכבים בחוץ" ועד בכלל. בשיר הראשון, למרות כל פגמיו, עלה, איפוא, בידי המשורר לבטא לא רק הגות היסטוריוסופית אלא גם עיקרון פיוטי, המבוסס על האמונה במהותה המוסיקאלית של השירה.

3

בשיר השני, "בגן בדצמבר"¹⁰, מיושמים העקרונות של השיר הראשון בקנה-מידה מצומצם, יחסית, ובמסגרת תימאטית, שהובלט בה, כפי שמלמדת הכותרת, היסוד התיאורי-האורתי (לעומת הבלטת היסוד ההגותי-הקונצפטואלי בשיר הראשון). לפנינו כאן אותה נעימה בוואריאציה אישית-אָלגית יותר: מראה גן עירוני באחרית כמישתו משרה על המדבֵר בשיר אווירת יגון רכה, שהמועדות למיגבלות וההשלמה עמהן משתלבות בה. אמנם, במסגרת המבנה האופייני, הללו מופרות לרגע קל, אך הן שבות ומאשרות את עצמן. כמישתה של תרבות הכרך נידונה כאן ללא הישירות הדיונית והעומס ההיסטוריוסופי של השיר הראשון, אלא בעקיפין, באמצעות הדיון בחולשתו ובדלות חייו של המדבֵר, בן הכרך. המשמעות ההיסטורית של החולשה והדלות מובלטת על רקע איזכור עברה של התרבות האירופית; עבר, שהיו בו גבורה והרפתקה. המיבנה רצוף כאן יותר מאשר ב"בשטף עיר", אך דומה בעיקרו לזה של השיר הקודם. אף כאן נחלק השיר ליחידות, תוך הבלטה טיפוגראפית של

החלוקה: ציון אלפאביתי של מספרי הבתים, המקנה לכל אחד מהם (כל בית הוא בן שמונה טורים; למעשה, צירוף של בני בתים מרובעים) מעמד של יחידה כמו-עצמאית בתוך מחזור. שלושת הבתים הראשונים, כמו שני הקטעים הראשונים ב"בשטף עיר", מוקדשים לתיאור ולהמחשתה של אווירה מהורהרת: המדבר משוטט בגן המעורטל, השטוף ב"אור צהוב" של שלהי סתיו; הוא נושא עיניו לכיכר העירונית הקודרת ולשער-נצחון שבמרכזה ותוהה על הדחף, הדוחק בו לבקש דבר-מה בין העצים הקרחים – לנבוט "כציץ פלאי – לעת סתיו", לתעות יחידי "בין ספסלים ריקי מושב". בשלב זה חל המיפנה, המסיט את השיר מן המסגרת התיאורית-ההרהורית אל ה"ציטאט", או אל הזכרון הסיפורי-הספרותי. הופעתו של זה (בית ד') מפתיעה פחות מהופעת "אבי-אנוש" או ב"בשטף עיר". למעשה, היא מתבשרת בבית ב', בהתבוננותו של המדבר בשער, בפסל שעל גביו (רוכב תוקע בחצוצרה) ובבתים, הנושאים אליו "עפעף אבני" של זכרון. הזכרון מתמחש בתודעתו של המדבר בצורת סצינה מספרות ההרפתקאות הרומאנטית. לעומת הרמיזות לקיפלינג, ג'ק לונדון ורוני בשיר הקודם, הרמיזה הספרותית כאן היא לאלכסנדר דיומא האב. המדבר, הנעשה בעצמו לפֶרֶש עטוי-שריון, רוכב על סוס אביר ומגיע בעוד-מועד לארמון נושן, שמחלונו מסתחרר ונזרק "שושן שחור" – רמיזה ברורה ל-Tulip Noire של המספר והדראמאטורג הצרפתי. הסגנון מותאם לזה של סיפורי ההרפתקה, המתח והאבירות בנוסח דיומא. הוא מאורגן במסגרת של אפוס טרופה פאתיטית (פנייה אל ה"היכל הרודם") ועמוס בצירייות רומאנטית סטריאוטיפית ("צילצל פרסה – כפעמונים" - "הסוס נרתע, שוצף, נוחר"). באמצעותו משתחזר בבהירות פסבדו-מיתוס של גבורה ותוקף, המלווה, כמו ב"בשטף עיר", בהתפרצות וידויית, שבה מעמת המדבר את תמונת העבר מלא-הגבורה עם מצבו שלו בהווה. הוא מודה בכזבה של ההזייה הרומאנטית ומגיע לקביעה חשופה של ה"דיאנויה" של השיר: הוא, המדבר, הינו הנושא הטראגי של זכרון גבורת העבר והמודעות לחולשת ההווה; מכאן תעיייתו חסרת-הפשר "בגן בדצמבר", היינו, במקום שהזמן אינו יפה לו או בזמן שהמקום אינו הולם אותו. בכך מגלה הוא את ייחודו ואת יעודו:

בְּנִתִּיב עֶקֶר מִיֶּשַׁע
בְּרִכָּה אַחַת אֲנִי נוֹשֵׂא:
קָלָל קָלְלֵתִי מִתַּחַ גֶּשֶׁר
לְאֶשֶׁר לֹא יֵהָא –

אחרי זיהוי-עצמי דיוני זה מגיע השיר לסיומו בבית של "רפריזה" (כמו ב"בשטף עיר"), שבו חוזרות ומופיעות השורות הראשונות של השר במסגרת של סיכום אֶלְגִי שלאחר פורקן והתרוקנות. כמו השיר הקודם נחלק גם "בגן בדצמבר" לחטיבה תיאורית-לירית, מסגרתית (בתים א', ב', ג', ז') ולחטיבה פנימית (בתים ד'-ו'), המצורפת מן הסטרופה המיתית (ד') והאנטי-סטרופה הוידויית-הפאתיטית (ה'-ו'). גם כאן מבוסס המיבנה על מהלך מורכב יותר של התפתחות מוסיקאלית, אף כי

הנושא המוסיקאלי אינו מבוסס ישירות על חומרי רקע סיטואציוניים. האַקספוזיציה (בתים א'-ב') מעלה תחילה נושא מינורי: "הגות עצבו" של הסתיו, שהיא "פְּהֶמֶת חליל", מלווה בצלילי "נימת נְבֵל מתנערת" עם נשירת אחרוני העלים. הנושא המאזוורי המנוגד מופיע במרומוז:

מעל שַׁעַר נְקֻשָּׁה-אוֹן
פְּרוֹז תּוֹקֵעַ לְא-נֵיב.

החליל והנבל נחלפים בחצוצרה, אשר קולה אמנם אינו נשמע, אך הדיה מהלכים במיצלול ובמשמעות של הטורים. זהו קולו של העבר הגיבורי, שניתן לשומעו אך ורק באמצעות הזכרון וההזייה. קול זה יישמע, איפוא, במלואו רק בקטע ה"מיתי".

פיתוחו הציורי והריתמי של קטע זה הוא אחת העדויות להתגברות תשומת-הלב של המשורר לפרטי העיצוב הצורני-המיצלולי בשיר זה (לעומת קודמו). בעוד שב"בשטף עיר" כמעט לא ניכר הבדל בין העיצוב המיצלולי של החטיבה המסגרתית לבין זה של הקטע המיתי, הרי כאן יש הבדל בולט בין השניים. בבית הראשון של "בגן בדצמבר" מודגשת התכונה האלגית של השיר באמצעות רצף סירוגין של טורי ארבעה ושלושה יאמבים ובחילופי חרוז נקבי וזכרי. לעידון המוסיקאלי הזה מתלויים רצפים אליטראטיביים, קישוטי לשון-נופל-על-לשון ("חיטוב אופיר כמו עופרת") ורמזים מתוחכמים למקורות ("פְּרוֹשׁ עֲלֵי סוּכַת שְׁלֹכַת"), המלמדים על תשומת-לב מרוכזת מצד המשורר הצעיר לתכסיסי השנינה והמיצלול בשירי א. שלונסקי מאותה תקופה (שירי "באלה הימים" ובעיקר ראשוני השירים של "אבני בוהו"). בבתים השני והשלישי מתמעט בהדרגה העידון המוסיקאלי והמיצלולי (הם עומדים בעיקרם על טורים בני ארבעה יאמבים, ללא חילופים סדירים של ההטעמה בחרוז), אך הבית הרביעי מנסה בפירוש לשחזר את ההתרגשות והסער של הזיית הגבורה. אורך השורות משתנה במפתיע, והשורות עצמן עמוסות בציורים ובשימושים לשוניים בעלי התכוונות להרשמה אקוסטית:

הֵיכֵל רוֹדֵם,
הַקֶּשֶׁב!
צִלְצֵל פְּרָסָה – כְּפַעֲמוֹנִים...
אֲבִיר כְּכֶאֱן רוֹכֵב –
אֲנִי!
גַּם חוֹבֵט כְּנָף!
הַסּוֹס נִרְתָּע, שׁוֹצֵף, נוֹחֵר –
שׁוֹשֵׁן שְׁחֹר מְנִי אֶשְׁנֵב
מִסְתַּחֲרֵר...

זהו רגע הפורטיסימו הקצר של השיר. אחריו חוזרים הבתים בהדרגה לסדירות של קודמיהם. המיצול בא להמחיש מצב שבין רעש לדממה ("פה דממה, אין צלילי מְשֶׁצֵט"), והשיר חוזר, עם הרפריזה, אל העידון של הבית הראשון. מהלך התיזמור של "בשטף עיר" נישנה כאן, אם כי תוך צמצום ועידון. דווקא הבדלים אלה הם המבליטים את זהות העקרונות התימאטיים, המיבניים והמוסיקאליים, המנחים את המשורר בשני השירים.

4

זהות זו מאפשרת קביעה תינטאטיבית של עקרונות הצורה השירית המרכזית, שאלתרמן שקד על גיבושה ופיתוחה בשלביה המוקדמים ביותר של יצירתו:

(א) המשורר שואף בשלב זה לגיבושה של צורה שירית לירית "גדולה" – תרתי משמע: שירים ארוכים, יחסית, והם מתארכים והולכים; חשוב מזה: השירים שואפים ל"גודל" מבחינת האפקט ההגותי והאסתטי.

(ב) השאיפה ל"גודל" משקפת שאיפה מקבילה ל"בינה"; היינו, להגות בעלת היקפים קונצפטואליים נרחבים. המשורר בא להציע בשיריו לא רק רישומים של רגעים חווייתיים ואף לא רישומים כאלה בעיקר. היסודות והאסתטי נבלעים אצלו (אפילו ב"בגן בדצמבר") ונספגים בהשקפת-עולם, המתייחסת אל עצמה לא רק ברצינות אלא אף במשהו מעין הדר. כדָּכְרוּ של האדם במצבו הטראגי בתקופת שקיעתה של תרבות הכרך המערבית זכאי המשורר למרחב-התבטאות גדול ולסגנון התבטאות "גובה".

(ג) השיר ה"גדול" צריך, מכל-מקום להפעיל את קוראו לא רק בתחום הבינה וההתבוננות, שכן המשורר מתכוון להשיג בו בראש וראשונה לא ניתוח אינטלקטואלי של מצב האדם בדורו אלא ביטוי לפאתוס הטראגי, הכרוך במצב זה. הפעולה חייבת, איפוא, להיות ריגשית-ריגושית. השיר צריך להביא את קוראו למשהו מעין קאתארזיס, היטהרות ההפעלויות הריגשיות של הרחמים (הרחמים העצמיים ורחמים לכלל התרבות שדינה נגזר) ופחד-העתיד כדי השלמה מזוככת ומפוכחת עם הגזר. (ד) הפעלה זו מבקש המשורר להשיג באמצעות יחסים מתאימים בין "דיאנויה" (הגות), "מיתוס" (סיפור), מערכת של אמצעים רתוריים (אפוס טרופות, פרסוניפיקאציות, חזרות וכו') ורצף של מלוס. להפעלה שלמה יביא למעשה, רק הסחף המתוכנן והמתוזמר של השיר כולו כיצירה המתפתחת על-פי דגמים מוסיקאליים.

(ה) אלתרמן מנסה, איפוא, ליצור בשלב זה שירים בעלי מוקדים הגותיים-אמירתיים מומחשים בהיגדים מושכלים. עם-זאת אמורים השירים להתממש גם כמהויות מוסיקאליות טהורות. בעוד הוא

ממשיך, מצד אחד, את שירת הפאתוס ההגותי-הדיסקורסיבי של הרומאנטיקה (ובספרותנו, שירת ההגות הנרגשת של ביאליק ותלמידיו), הריהו מקבל, מצד אחר, את צו המוסיקאליות הטוטאלית של הסימבוליסטים, שזיהו את יצירתם כ"גילגולה המלא של סימפונייה בספר" וכחתיירה לריכוז "כל ההתאמות שביקום, המוסיקה העילאית", לא באמצעות הצליליות של כלי מתכת, עץ ומיתרים, אלא, ללא ספק, באמצעות המלה האינטלקטואלית בתכלית מיצויה" (מאלארמה).¹¹ כפילות זו, על כל הסתירות האפשריות שהיא נושאת בתוכה, היא מסימני-ההיכר הבולטים והמשמעותיים ביותר של יצירת אלתרמן כולה ושל חלקה המוקדם בעיקר.

ו) האיכות המלודית-המוסיקאלית של השיר מושגת בראש-וראשונה באמצעות המיבנה הכולל שלו, או כלל מהלך התפתחותו, ורק אחר-כך באמצעות אפקטים מקומיים של מיצלול וריתמוס, אם כי גם חשיבותם של אלה גדולה. רק בתוך המערכת של הצורה השלמה, על מעבריה, הפתעותיה והדינאמיקה המגוונת שלה, נודעת משמעות מוסיקאלית מלאה גם לסדירות או לאי-הסדירות הריתמית של הקטעים השונים, לאפקטים מיוחדים של חריזה (ההופעה המודגשת של האסונאנס, למשל), לאליטראציה וכו'.

ז) הפקח כוח הסחף המלודי של השיר מחייבת פיתוח דינאמיקה של ניגודים. השיר אינו אמור לפתח טון אחיד, אדרבא, צפויים בו מעברים, פערים, "קפיצות". דינאמיקה כזו מתחייבת גם ממהותו המורכבת והדיאלקטית של החיווי האינטלקטואלי הנקבע בשיר. ממנה נובע הזעזוע המוביל ל"מירוק" ולהזדככות בסופו.

ח) מכאן הצורך בפיתוחה של צורה "פתוחה", המאכלסת בתוכה יחידות בעלות מידה כלשהי של אוטונומיות. הפתיחות תודגש בשירים באמצעים שונים, לרבות אמצעים טיפוגראפיים, שיבליטו את התיחום והיחוד של כל אחת מן היחידות.

ט) מן הבחינה התימאטית והריתורית מתגלים הניגודים או הפערים שבשיר בעיקר במעבר מחטיבה או רצף חטיבות של ליריקה תיאורית-הגותית לקטע "מיתי" מלא מתח, הנענה באפוס טרופה פאתיטית, שבה מגיע השיר לשיאו. הופעה מחודשת של הרצף הלירי המוקדם לקראת סוף השיר משווה לרצף זה בכללו אופי של מסגרת, המקיפה יחידה פנימית, שבה נעשה עיקר המיצוי ההגותי והריתורי של השיר.

י) מבחינה סגנונית כרוך עיצובו של הקטע ה"מיתי" (בשלב זה) בזיקה לטקסטים ספרותיים-סיפוריים מסוימים או לאיזו "סביבה" טקסטואלית-אפית מוכרת. המשורר משיג כאן את ההפתעה הסיפורית-הדראמטית בלב הזרימה הלירית, באמצעות משהו הדומה לציטאט. הציטאט מובא מתוך מעמקי זכרונו של המדבר בשיר, אך משום שמישור הזכרון שונה כאן (עמוק יותר) מאשר בכל חלקיו האחרים של השיר, משתנה בו גם זהותו של המדבר. מבחינה מוסיקאלית מזכיר הקטע ה"מיתי" קטע סולו או קאדנצה בקונצ'רטו. נגינת הסולו מעלה את המתח בהדרגה לקראת היענותה של התזמורת כולה.

לסיכום: בחירתו לעיצובו של שיר "גדול" לא יכול להתרמן המתחיל להסתייע אף לא באחת מצורותיה המקובלות של הפואמה – הז'אנר, שבו מצאו מרבית המשוררים העבריים לפניו תיקון לדחפי יצירה מקבילים. הוא חייב היה לפתח צורה שיירת מיוחדת בעלת כללים משלה, שאין דמיון של ממש בינה לבין הפואמה הסיפורית המסורתית או אף בינה לבין הפואמה הלירית, כפי שפותחה בעשרים השנים הראשונות של המאה העשרים. אמנם, ברבות מן הפואמות הליריות של התקופה מוצאים אנו רצפים אפייניים של שירה לירית תיאורית-הגותית, הנחלפים בקטעים סיפוריים כמו-מיתיים (ראה הפואמות הליריות של שניאור, שמעוני, יעקב שטיינברג ואפילו משורר שנות העשרים, כגון א. שלונסקי ב"בחופזי"). אבל בפואמות אלו חסר בחילופים המתח הדיאלקטי, המוביל בהכרח לפתרון. הקטעים הסיפוריים יכולים להופיע במספר בלתי-מוגבל, והחזרה מהם אל הרצפים הלירים או אל קטעי הפאתוס ההגותי אינה יוצרת מהלך צורני מחייב. אלתרמן ניסה לגבש צורה הרבה יותר מרוכזת ודראמטאית. הוא שאף לאפקט מיידני וחרף. משום כל לא התארכו שיריו המוקדמים לכדי היקפה של פואמה. אפילו השיר הארוך ביותר מן התקופה הנדונה, "ניחוח אשה" (כמעט 350 טורים), קצר בהרבה מפואמות ליריות אפייניות. הקיצור היחסי, שלא איפשר השגת מימדים פואמתיים, התחייב גם – ואולי בעיקר – מן ההכרח, שהשיר ייקרא קריאה רהוטה ורצופה, שכן כל הפסקה תפגום ברושמו המוסיקאלי עד כדי הרס.¹² המשורר היה אמון בשיריו אלה על הפואטיקה של האפקט הרצוף, שפותחה על-ידי אדגאר אָלן פו, מומשה בשיריו ובסיפוריו הקצרים ועברה ממנו לא רק אל מיטב יוצרי הסיפור הקצר במחצית השנייה של המאה הי"ט, אלא אף למשוררים הסימבוליסטים הצרפתיים, שפיתחו את הצורה האפיינית של השיר הלירי הארוך, רב-המעברים, אך הבלתי-פואמתי (ראה, למשל, שיריהם הארוכים יותר של מאלארמה ולאפורג). אלתרמן הסתמך, ללא ספק, על תקדימים אלה, אם כי קרוב לוודאי, שהיה לנגד עיניו גם תקדים מרכזי אחד בשירה העברית: אותן שירות של ביאליק ("הבריכה", "מתי מדבר"), שאלתרמן קבע ביחס אליהן, שהן "בעצם אינן פואמות", אלא "ראפסודיות".¹³

אבחנה ז'אנרית זו של המשורר היא המחייבת להפנות את תשומת-הלב ליחוד הז'אנרי של שירים כ"סתיו עתיק", "אל הפילים" או "יום השוק" ו"יום הרחוב", ומשמפנית הדעת ליחוד זה שוב אין אפשרות שלא לראות את הקשר הז'אנרי, המחבר שירים אלה עם נסיונותיו המוקדמים ביותר של המשורר ביצירת שירים קונצרטנטיים גדולים. אבל גם בלי ציון זה מפי המשורר הולם מושג הרפסודיה, על כל המעורפל והסתמי שבו, את השירים שבהם אנו דנים יותר מכל תווית ז'אנרית אחרת. להתאמה זו יש כמה טעמים: א) על-פי עצם מקורו האטימולוגי מציין המושג יצירה שירית מחוברת או "מתופרת" מחטיבות שונות, ללא רציפות מוחלטת (המלה נגזרת משורש, שפירושו לתפור או להכליב). ה"רפאסודוס היווני היה קריין-זמר, המשמיע מבחר קטעים – ללא רציפות – מאחת או מכמה מן היצירות האפיות הידועות, בעיקר מן ה"איליאדה" ומן ה"אודיסאה". מכאן התאמה המושג ליצירות שיריות בעלות צורה "פתוחה" ומורכבות מיחידות כמו-עצמאיות. ב) כבר בספרות העתיקה נעשה המושג לכינוי מקובל ליצירות שיריות המצטיינות בעוצמה ריגשית, בפאתוס

סוחף ובאקסטאזה, והמחפות באלה על העדר אירגון סיפורי או הגותי רצוף. מעברים מפתיעים או מה שנראה כ"קפיצות" מעניין לעניין מתקבלים בזכות הרציפות של האפקט הריגושי. ג) מושג הרפסודיה הוא אחד המושגים הספרותיים הז'אנריים הבודדים, המציינים יצירה ספרותית כיצירה "מבוצעת" קונצרטנטית, החותרת לקיצור יחסי לשם העצמת האפקט המידי (מכאן הנכונות לדלג על קטעים ארוכים בטקסט האפי המקורי). ד) במאה הי"ט נעשה המושג לסמל הקירבה בין הספרות למוסיקה, אם כי, כידוע, חיפרו המוסיקאים הרומאנטיים גם "באלאדות" ו"פואמות סימפוניות" בעוד שעד למאה זו היה קשר זה מוגבל ליצירות, שבהן נצמדה המוסיקה לטקסט ספרותי כלשהו, הרי שבמאה הי"ט חדרה הגישה ה"ספרותית" ליצירות חסרות בסיס טקסטואלי, המבוססות על ההנחה, שהשירה והמוסיקה קרובות זו לזו לא רק ביכולת ההבעה הריגשית אלא אף ביכולת התיאור והסיפור. אימוץ מושג הרפסודיה כציון מוסיקאלי בתחילת המאה (על-ידי המוסיקאי הצ'כי טומאשק, ולא על-ידי ליסט באמצע המאה, כפי שנהוג לחשוב) היה אחד האותות להתפתחות מוסיקאלית זו. מכל-מקום, הראפסודיות המוסיקאליות (בעיקר אלו של פראנץ ליסט), כיצירות וירטואוזיות, חופשיות למדי במיבנה שלהן, מלאות להט ואפקטים דרמאטיים, הן קרובות ביותר לתפישת המוסיקה של אלתרמן ולהנחות שלו בדבר יחסי-הגומלין בין המוסיקה לשירה. גם במקום, שבו מציין אלתרמן במפורש ציון מוסיקאלי שונה ("קונצרט לג'ינטה"), הריהו קרוב הרבה יותר לדגמים ה"פתוחים" של הרפסודיה מאשר למיבנה המוצק יותר של הקונצ'רטו. בעוד שהקונצ'רטו מתקדם בדרך כלל מקטע בתנועה מהירה, יחסית, לקטע איטי ורגוע, וממנו לסיום מהיר-וירטואוזי, הרי הראפסודיה האפיינית (שוב, בעיקר הראפסודיות של ליסט) היא בעלת התחלה איטית, מרכז סעור-גועש וסיום מפויס – וכן הוא גם המהלך האפייני של שיריו ה"ראפסודיים" של אלתרמן. כמו-כן, בעוד שהקונצ'רטו מחולק בבהירות לשלושה חלקים נפרדים, שכל אחד בפני עצמו מתפתח התפתחות רצופה, הרי שהרפסודיה שואבת את כוחה הדרמאטי המיוחד מביצוע רצוף, ללא כל הפסקה, וממעברים חדים בנושא ובדינאמיקה בתוך המסגרת של היצירה הרצופה.

5

המשך יצירתו של אלתרמן בשתי שנות הפירסום הראשונות שלו עמד בעיקרו על הרחבתו של הז'אנר הראפסודי בשירים שהתארכו והלכו, ובמקביל גם על ניסויים בסוגים שונים של השיר הקצר או הקצר יחסית, שאינם נכנסים בגדר עיונו. אמנם, הצמידות אל הדגם הראפסודי בשירים הארוכים לא היתה מוחלטת. למעשה, סטה המשורר מדגם זה במידות שונות בשני השירים הארוכים שפירסם תיכף לאחר "בשטף עיר" ו"בגן בדצמבר", - "יתד"¹⁴ ו"בעת שופר – לאם"¹⁵. מאלפת היא, מכל מקום, העובדה, שעם סטייה זו כאילו נשמטה הקרקע מתחת לרגליו של המשורר המתחיל. אכן, לא במקרה עירערו "יתד" ו"בעת שופר – לאם" את הרגשת האמון, שעוררו שני השירים הקודמים – אפילו בתוך מערכת "כתובים", כתב-העת שבו נדפסו.

במסגרת דיוננו חשובים שני שירים אלה (אשר כשלעצמם ראויים הם בהחלט לשיכחה שיעד להם מחברם) כאילוסטראציה לכך, שבשלב יצירתו המוקדם ביותר יכול אלתרמן להשתלט על המסגרת של השיר ה"גדול" אך ורק באמצעות השטף והתיזמור ה"ראפסודיים". סטייה מן ההסדר הראפסודי הובילה לכשלון. ב"יתד" ו"בעת שופר – לאם" ניסה המשורר להתרחק מן התירכות הראפסודית הדיאלקטית בכיוון של אחד היסודות המשמשים בה. התוצאה – בכל אחד משני המקרים – היא שיר "טהור" או כמעט-טהור מן הבחינה של הטון והז'אנר, אך גם משמים עד להפתיע. כיווני הסטייה מן המודל הראפסודי בשני השירים היו שונים ואף מנוגדים. ב"יתד" ניסה אלתרמן את כוחו בכתיבת שיר סיפורי ארוך, מעין אגדה סמלית (השיר מבוסס על "מסורה ערבית"). אמנם, אין כאן חתירה להשתחררות מלאה מן ההטרונגניות הראפסודית. מתחת לפני השטח משתמרים שרידים של הטרונגניות זו, אך הללו שוקעים תחת כובדו של יסוד אחד שליט – ה"מיתוס". בעוד שבשירים הקודמים תפש ה"מיתוס" פוזיציה אחת, לא גדולה מבחינה כמותית, אם כי מכריעה מן הבחינות התימאטית והסטרוקטוראלית, בתוך מיבנה מבוסס על ניגודים, הרי כאן מתפשט הוא על פני מרביתו של השיר הארוך. במרחב כזה מאבד היסוד המיתי את תפקידו הדראמאטי-הדיאלקטי, ועל המשורר מוטלת החובה לפתור את כל בעיות הגיוון, שמירת הרציפות והגברת המתח בתוך תחום שלטונו של יסוד פיוטי אחד. שוב ניסה אלתרמן להתגבר על בעיות אלה תוך הסתמכות על המודל הראפסודי. הוא חילק את השיר לחמישה פרקים, בעלי כותרות מיוחדות, וניסה לשוות לכל אחד מהם אופי סגנוני וריטורי מיוחד. הפרק הראשון – פתיחה קצרה – עומד על תיאור טבע רומאנטי, שהדי הסיפור הגורלי על תקיעת היתד במערה כבר מהדהדים בו; הפרק השני – "נאום השיך" – עמוס סממני סטיליזאציה וגינוני "ערביות". הפרק השלישי מתאר את הגיבור הצעיר בשליחותו המסוכנת, שהוא יוצא אליה על-מנת לזכות בבת-השיך. פרק זה מגלה בעיקר את דמיונו הסוער של העלם, וסגנונו עומד בסימן השפע ההיפרבולי והמיטאפורי. שני הפרקים האחרונים מסכמים את הסיפור בטון שיש בו מן הריחוק – תחילה סיכום שלילי, המושמע מפי זקני השבט (העלם השוטה באהבתו תקע את היתד בקצה גלימתו וכך נלכד בידי ה"שטן" בתוך המערה), ולאחר מכן סיכום חיובי, המושמע מפיו של ינשוף זקן, המסמל חכמה עתיקה ועמוקה יותר מזו של זקני השבט, שכן בחכמתו גלום כוחו של הטבע בעוד שחכמת הזקנים מבוססת על הקונבנציות של המסורות החברתיות-התרבותיות בלבד. לדברי הינשוף, מצא העלם את מותו בדרך, שבה פורצים "כל מסיקי רום" הוא מת מוות הירואי מלא-משמעות. בשיר נעשה, איפוא, נסיון של תיזמור, של יצירת תפניות והפתעות, כגון בעת המעבר מן הרית וריקה המליצית של נאום השיך לשפע המטאפורי-החושני של פרק המערה, או בעת המעבר מדברי החכמה פיליסטריים-המוגבלים של הזקנים להגות הרומאנטית של הינשוף. נשמרו במידת-מה גם יסודותיו של מיבנה, החותר לדינאמיקת-שיא ולאפקטים סוערים של טמפו ומיקצב (קטע המערה בסיומו), על-מנת שישקע לאחר מכן אל הדממה והרגיעה שבהשלמה ושבריחוק. כל זה מסוכל, מכל מקום, על-ידי העובדה, שהמשורר מנסה בכל-זאת להשליט יסוד אחד – הסיפור – על השיר כולו (להוציא קטעי הפתיחה והחתימה). שינויי הדינאמיקה והסגנון מתגלים כהעדר יכולת של שמירה על טון סיפורי

רצוף יותר מאשר כניגודים ריטוריים-מוסיקאליים מכוונים. אם ב"נאום" השיר יוצר ניגוד מסוים בין הדחף של המהלך הסיפורי כשלעצמו לבין עודפי הסטיליזציה ה"ערכיים", הרי בקטע המערה מתגלע ניגוד חריף יותר בין מהלך הסיפור לבין השיפעה המטאפורית וההיפרבולית. זו נועדת לסייע למשורר בהבלטת ה"משמעות" הריגשית ואף ההגותית של השיר. ב"ראפסודיה" כתיקונה הובלטה משמעות זו בעיקר באמצעות היחסים בין הקטע ה"מיתי" להמשכו הפאתיטי; יחסים שבין סיפור לפירושו. כאן הובלע הפירוש בתוך הסיפור ונוצרה תערובת של סגנונות, הנוטה בכל פעם לכיוון אחר – מן האפיקה האגדתית ועד הליריקה הריגושית הסוערת. בין כה וכה התרוקנה האגדה מן המתח הסיפורי הבסיסי שלה; ניטל ממנה כל שריד של תמימות באלאדית והיא טובעת בחומרים ריטוריים-פיגוראטיביים, המפרקים את חוליותיה. כך, למרות זריזות מסוימת בהרצת הטורים הקצרים ובחריזתם הרהוטה, ולמרות נסיונות הגיוון באמצעות תיזמור "ראפסודי", מגלה השלטת היסוד המיתי על השיר כולו דווקא עד כמה לא ידע המשורר בשלב זה לספר סיפור באמצעים שיריים.

ב"בעת שופר – לאם" נצמד אלתרמן לאורך 152 טורי השיר כמעט רק לשניים מן היסודות, ששימשו אותו ב"בשטף עיר": האפוס טרופה מלאת הפאתוס מזה והדיון העיוני החשוף בנושא מופשט מזה. האפוס טרופה הפאתיטית היא טופוס ריטורי מסוכן ביותר, ביחוד כשהוא מופיע בפתיחתו של שיר ארוך. במשך הזמן למד אלתרמן, שאסור לו לפתוח שיר באפוס טרופה, אלא אם כן מכוון השיר להיות קצר או קצר יחסית (ראה, למשל, בין השירים המוקדמים, את "מות הנפש", אתן בלעדית", "עץ הפלפל" וכו'). הסיבה לכך – בגובה הריגשי-הפאתיטי המתחייב מן האפוס טרופה. הפותח בה – מתחיל בפורטיסימו, ובמידה שאין בכוונתו לחולל תפניות חדות בטונאליות של השיר במהלכו, הריהו מסתכן באיבוד יכולת התימרון וביצירת שיר שכולו טונים גבוהים. עמדה בלתי-נוחה זו אינה פוגעת בהכרח בשיר הקצר, שכן ניתן למשורר לפתוח בנקודת גובה ולהעפיל ממנה לגבהים נוספים ולשיא מהיר (וכך, אמנם, נהג אלתרמן הצעיר במרבית שיריו האפוסטרופיים). בשיר ארוך מהווה עמדה כזו נקודת-תורפה, ורק המשורר המנוסה עד ערמומיות מצליח להימנע מנזקיה – באמצעות תכסיסים שונים (כגון תכסיסיו של אלתרמן בשירים אפוס טרופיים אחדים ב"כוכבים בחוץ", שהעיקרי שבהם – החלפות פתאומיות של הנמען האפוס טרופי: החלפת הנמענים הרבים – המשוררים הצעירים – בנמענת יחידה – הפונדקית, ב"ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", או החלפת הגוף השני, השומע, בגוף הראשון, המשמיע, ואחר-כך באלוהים ב"הרוח עם כל אחיותיה").

ב"בעת שופר – לאם" ניסה אלתרמן להתגבר על סכנות הפאתוס בעיקר באמצעות חלוקת השיר לשלושה פרקים – פרקי פתיחה וסיום קצרים, יחסית, ופרק מרכזי ארוך. האפוס טרופות האמזוניאליות מרוכזות בעיקר בשני פרקי המסגרת, ואילו הפרק המרכזי עומד בעיקר על דיון דיסקורסיבי בצרור של רעיונות ומושגים, המחזיר אותנו אל הפסימיזם האנתרופולוגי של "בשטף עיר": ההתפתחות האנושית התרבותית כרוכה בהינתקות הרסנית מן הטבע. הסיבה – אימת המוות, העוקרת את האדם מעולם האינסטינקטים וההתאמות האקולוגיות והדוחפת אותו לעבר חקרנות,

שכלתנות והפשטות ריקות מתוכן. הקטעים האפוסטורופיים-הריגושיים שבפתיחה ובסיום צריכים היו, איפוא, להתאזן באמצעות הקטע הדיוני ולהחיות אותו, אך הדבר אינו קורה. שני טעמים לכך: ראשית, המחבר בחר להעלות את נושאו המופשטים במסגרת ריטורית, שאף היא, כמו האפוס טרופה, אם כי מסיבות אחרות לגמרי, כרוכה בהגבהת קול ובהגזמות פאטיות. המדובר הוא במסגרת של ה-refutatio (ההפרכה), המעמידה קטע דיוני כמערכת של תשובות לטענותיהם של יריבים. אלתרמן נאחז במסגרת זו, ברא לשמה ציבור נמענים סתמי, המעלה תיזות שאינן מקובלות עליו ("אתם אומרים... סדרי עתים חלפו" וכו'), או המגלה בצורות שונות את התנגדותו לתיזות של המשורר ("אתם מושכים כמו כתפיים"), ונסחף בלהט הווכחני הנובע ממנה. כך עובר הוא (לפני סיומו של הפרק הראשון) מן הקולניות של הפנייה האפוסטרופית אל האם לקולניות של הוכחת צידקתו האידיאלית. הקורא כמעט שאינו חש במעבר זה, שכן מבחינת הדינאמיקה כמעט שלא נתחייב ממנה שינוי כלשהו. טעם שני קשור בחולשותיה של האפוס טרופה כשהיא משמשת בידיו של משורר בלתי מנוסה. דרושה מיומנות רבה כדי לשלוט בפאתוס הנלווה לטופוס ריטורי זה וכדי להקנות קונקרטיזציה מסוימת לדמות, שאליה מופנים פסוקיו של המשורר. אלתרמן לא הצליח – אף במידה מועטה – להעניק ממשות ריגשית או יאורית לאם, שאליה הוא פונה. הריגוש, המובע הן בפסוקים שמפנה הדובר בשיר אל אמו והן בתשובתה המדומה של האם, הוא כוללני וחסר ייחוד. לא בן מסוים פונה כאן לאם מסוימת, אלא האדם בן זמננו הוא הפונה לדמות ארכיטיפים, המסמלת את הטבע. דמות זו מצידה מדגישה אף היא כמעט רק את יעודה הביולוגי כסמל של הריון, לידה, הענקת חיים וחיוב-חיים גם בשעות של יסורים וספקות. קטע הפתיחה האפוסטרופי מתקשר, איפוא, ללא גיוון של ממש עם הפרק המרכזי הדיוני, שבו מתוארת האם כשריד אחרון של טבעיות בעולמו המשוקלל של האדם. השיר כולו מועמד לרשותה של פנייה ריטורית אחת: תחינה נואשת לאשה ולאם, שלא תחדל ממילוי תפקידה הטבעי ב"מקדש הבית", ולא תצטרף, כפי שתובעים ממנה חסידי הקידמה, לעולמם הציבורי של הגברים כדי ליטול בו מקום שווה לזה שלהם. עליה להמשיך בקיום, שראשיתו שיר-הערש מימי הילדות (פתיחת הפרק השלישי) וסיומו – שיבת הבן האובד, רצון הגוף והרוח, אל מפתנה של האם.

כך משתלט על השיר, למעשה, טון אחד: הטון ההגותי-הדיוני-הווכחני. כמו במקרה של השתלטות היסוד המיתי על "יתד", ואף ביתר תוקף, כרוכה כאן השתלטותו של היסוד הדיסקורסיבי באיבוד האפשרויות הדרמאטיות, שהיו גלומות בעימותו של יסוד זה עם יסודות אחרים. המשורר הצעיר לא היה מסוגל לשאת את המשא הכבד של שיר הפשטות פאטיטי, המתמשך על פני עשרות בתים. הוא היה זקוק לעשר שנות אימון וליטוש וכן לתירגול של שירי "כוכבים בחוץ" (שבהם נמצאת ההפשטה – יסוד קבוע ומרכזי – בעימות מתמיד עם הקונקרטי) כדי להיעשות לפראקטיקן המבריק ביותר של שירת ההגות המופשטת ("שיר עשרה אחים", פרקים רבים ב"שמחת עניים", פרקי הפתיחה והסיום ב"שירי מכות מצרים" וכו') בשירתנו המודרנית. ב"בעת שופר – לאם" מגלה הדיוניות החשופה את האידיאות של המשורר הצעיר בכל דלותן העתונאית, ולמעלה מזה: היא אף מביאה

לסירבול לשוני מוזר, הגורם לכך, ששורות רבות בשיר נשארות סתומות למדי גם לאחר פירוק סבלני של צירופי לשון מאולצים, הנוטים, מחד גיסא, לניאולוגיזמים (בעיקר לצורך החריזה) ומאידך גיסא, לארכאיזמים כמו-משכיליים. סירבול כזה ביצירת משורר, שגמישות וחינניות סגנוניות אופייניות לו כמעט מראשית הופעתו, מוסבר אך ורק על-פי חתירה לפיצוי על העדר מתח ריגשי וצבעוניות תיאורית ב"תפארת מליצה" ובגינוני שנינה (כגון ניסוחים אפיגראמטיים). אכן, בשיר כולו ניכרת ההשפעה לרעה של השירה הדיונית-השנינית של א. שלונסקי מימי "אני בוהו", שבה מפצות ההברקות הניסוחיות וההמצאות הפיגוראטיביות המפתיעות על היובש הדיסקורסיבי. מעמדה של שירה זו ביצירת שלונסקי אף הוא בעייתי ביותר, אם כי המשורר גילה בה אֶלגאנטיות ומיומנות של אמן מלוטש. אלתרמן המתחיל הוא במקרה זה באמת כשולייית-הקוסם, המחקה את רבו וטובע במים רבים.

שני השירים מגלים עד מה דרושה היתה לאלתרמן בשלב זה הפתיחות והרבגוניות של הצורה השירית, שבה ניתן ליסוד אחד לאזן את השני ולהגביר את רושמו. המתח התיזמורי-הדרמאטי, שניתן לו לפתחו במסגרת צורה זו, דרוש היה לו – לפי שעה – כתנאי-בל-יעבור לשם יצירת שיר ארוך אפקטיבי. כיוון שעיצובה של תבנית שירית "גדולה" דרוש היה לו כביטוי צורני של שליחות שירית יומרנית, נעשתה ה"ראפסודיה" לז'אנר המרכזי שלו למשך שנים אחדות. ב"יתד" ו"בעת שופר – לאם" גרמה הסטייה מן התבנית הרפאסודית לנפילה גדולה. המשורר מיהר, מכל-מקום, ללמוד מטעויותיו. שיבתו אל ה"ראפסודיה" אחר שני שירים אלה נעשתה מתוך מידה גוברת והולכת של מודעות למשמעותה לכלליה ולאפשרויותיה האמנותיות.

כשלונו של אלתרמן ב"יתד" וב"בעת שופר – לאם" קשור היה, אולי, בעובדה, שבשני שירים אלה ערך את התמודדותו הראשונה עם הנושא המסובך והאפל ביותר של שירתו: פרשת היחסים הנפתלים והפאטאליים שבין המינים. ב"יתד" צריכה היתה האגדה על הנער חמדן (השם מדבר בעדו) במערה – זו והיתד עצמה מהוות סמלים מיניים מובהקים – לממש את הפאטאליות שביחסים אלה, ולגלות את הקשר שבין האהבה והאבדון. ב"בעת שופר – לאם" אפשר לראות מעין נוסח-בראשית של השירים על הגבר החוזר יגע, ואולי גם מת, אל מפתנה של האשה ("חיוך ראשון", שירי "שמחת עניים"), והמקפיד גם במצבו זה על קיום יחסים של קירבה-ריחוק בינו לבין הדמות, המגלמת את כוחות-הטבע ("הנני בא, הנה אדפוק בדלת: / בנך כרע פה, אל תפתחי לו!..." ההדגשה שלי. ד.מ.). בשני המקרים לא נמצאה לו הדרך למימוש יחסים אלה בסמל, היינו, למציאות סינתטית מלאה בין האספקט ההגותי שלהם לבין סיפור או תיאור קונקרטיים. ב"יתד" נשאר הסיפור אניקדוטאלי ורפה משאת את כובד המשמעות, שהמשורר ביקש להעמיס עליו. ב"בעת שופר – לאם" לא חרג השיר מן הקונצפציות המופשטות של בן ואמו כאדם התרבותי מול הטבע וכיום אינטלקטואלי מול קיום ביולוגי. בשיר המרכזי שנכתב אחרי שני אלה נמצא מעין מיזוג בין "מיתוס" ל"דיאנויה", ובו אמנם הגיע נושא האהבה לביטוי החשוב בראשון ביצירת המשורר. ההישג הושג בתוך תוכה של המסגרת ה"ראפסודית" ובמידה רבה הודות להסתמכות עליה.

הכותרת כשלעצמה – "קונצרט לג'ינטה"¹⁶ – מלמדת על המודעות המלאה לארגון המוסיקאלי של השיר. על כך מלמדים גם קטעים שונים בגוף השיר, כגון טורי הפתיחה (1-28), המציגים את הדמות הראשית, ג'ינטה, מלצרית בבית-קפה פאריסאי, במסגרת תיאור קומי של יחסים אָרוטיים בין כלי-הנגינה, שקולם מהלך בחלל בית-הקפה: הגיטרה ההמונית והחוטאט, הכינורות המיוחסים המהלכים בה רכיל, הפסנתר המשתגע משיפעת טמפראמנט, והצ'לו האדיש, שרק דיגדוגה של הקשת בכרסו יש בו כדי להפנות את תשומת-לבו למלצרית היפהפיה (השווה פרסוניפיקאציות דומות של כלי-הנגינה והיחסים שביניהם בשיר "תזמורת"¹⁷).

מתוך מערכת היתולית-אליגורית זו, המסמנת את מקומה של ג'ינטה במסגרות חברתיות שונות, עולה דמות האשה עצמה על-פי השוואות לכלי-נגינה. (הנערה מיוצגת על-ידי "הגיטרה החוטאט"; שמה, כמו הכלי המוסיקאלי, מלמד, כנראה, על מוצא זר מן הבחינה החברתית ואף הלאומית; ג'ינטה היא ספרדיה). אלו משוות לתיאור אופי של פארודיה על תיאור השולמית בשיר-השירים או של נסיון פארודי למימוש פיגוראטיבי-פיוטי של פורטרט משל פיקאסו: אשה, שגזרתה "כינור קולח", שיניה – טורי "קסטאנטים", בחזה הרוטט הומה עוגב, בריסיה – "צ'לו רן" ושיערה – "כפרץ ג'ז". לא רק היחסים בין ה"מוביל" המוסיקאלי ל"נושא" האנושי במטאפורות ודימויים אלה אלא גם היחסים בין חלקי ה"מוביל" כשלעצמם עומדים בסימן אי-ההתאמה הקומית. אם ג'ינטה כמוה כמנגינה, הרי מנגינה זו מצורפת באורח אבסורדי מצלילי קונצ'רטו רומאנטי ("כינור קולח"), מוסקית פלאמנקו ספרדית ופרץ ג'ז אמריקאני. הכוונה ההיפרבולית-הקומית הברורה אינה צריכה להסתיר מאיתנו, מכל מקום, כוונה רצינית בזיהוי ג'ינטה וקסמה עם המוסיקה וכוח-השפעתה הסוחף. בניגודים הפיגוראטיביים כשלעצמם יש מן הכוונה הרצינית, שכן ג'ינטה זו, כפי שרואה אותה המדבר בשיר – נסיכת חלומות, נמר נשי, קרבן תמים של הסאדיזם הגברי ומלצרית אדישה בעת-ובעונה-אחת – הינה רצופת סתירות. קיומה, כמו קיומו של המדבר בשיר, עומד בסימן של התנגשות פנימית טראגית, ויחד עם המדבר זקוקה היא לגאולה מעצמה. מעבר לזה, מצביעים הדימויים, בכל המגווח שבהם, על תמצית מהותה של ג'ינטה, כפי שמפרש אותה גיבור השיר בחזיונותיו: קסם מיני שנתעלה למדרגתו של קסם מוסיקאלי. מצביע על כך בפירוש שמה, שהמשורר מציג אותו כשם מוסיקאלי בעצם מהותו ("שמך רונן: - ג'ינטה". בשיר מאוחר יותר, "חיוך ראשון", היה אלתרמן עתיד לפתח קשר זה בין המיניות המושכת של האשה האהובה לבין המוסיקאליות של שמה. השם עצמו נעשה לכלי-נגינה: "אם שמך המתרונון בשלושת מיתריו נותר עמוס אבק, סגור, ולא נוגן – אמרי לדומיה" וכו'). מסביב לשם זה מתארגנים טורים, המתכוונים להלך קסם ריתמי-מיצלולי, שיש בו מהד ההתקסמות האָרוטית, כגון:

גִּינְטָה, גִּינְטָה,
נְשִׁימָתְךָ לֹאֶטֶת.

זיהוי זה של ג'ינטה עם המוסיקה הוא המסביר את התיאור המלאכותי, הכמעט גרוטסקי, של האשה הצעירה, האמורה לייצג כוח טבע ראשוני, כמיצבור של כלי-נגינה, כשם שהוא המצדיק את אירגון הפנייה האפוס טרופית אליה (בסוף השיר) והדיבור על-אודותיה (בחלקיו הראשונים) במסגרת של "קונצרט" (במובן המוסיקאלי-הצורני של המושג: קונצ'רטו). לקראת סוף השיר, באפוס טרופה המסיימת, מצביע המדבר בשיר בעצמו על הזהות בין הטבע למוסיקה ולשירה:

פְּסַנְתָּר הַסֶּעַר נָם, שְׁקֵטוֹ תְּפִי הָעֵב,
אֲנִי נוֹשָׂא עֵדְךָ אֲנִדְנִטָה מִתְּפַלֵּל.

אם חלל היקום כמוהו כתזמורת (בהתאם לכך מבטיח המדבר לג'ינטה בהמשכה של האפוס טרופה: "כמו מיתר מבריק דרכנו תפזם"), הרי שיש מקום לתיאור מנגינת היקום כאילו היתה מלווה סולן רומאנטי-וירטואוזי בקונצ'רטו לפסנתר; הפנייה אל ג'ינטה עשויה להיות מצוינת בסימון של טמפו בפרק מתוך יצירה מוסיקאלית (אנדנטה). מרחבי-הטבע הסוערים, ריגשות האדם ואמנות השירה נמצאים מזוהים בזכות נקודת-המוקד המשותפת לכולם – הוויית הסטיכיה המוסיקאלית. מודעות מוסיקאלית מירבית זו ניכרת הן במיבנה הכללי של השיר והן בארגון האלמנטים השונים שלו – ביחוד המיקצב, הריתמוס והמיצלול – בתוך כל אחד מחלקי השיר בפני עצמו. בשום יצירה קודמת לא גילה המשורר ערנות ורגישות מודגשות כל-כך ביחס לאפקטים אפשריים של התאמות וניגודים מוסיקאליים, הנוצרים בכוח העריכה הראפסודית של המיבנה השירי הכולל והתיזמור של הטונים השיריים השונים בתוך מסגרת מיבנה זה. מבחינה זו אפשר להתייחס אל "קונצרט לג'ינטה" כאל הבקעה חשובה בדרכו של המשורר הצעיר ואולי כשיר החשוב הראשון שכתב. מכל-מקום, הבקעה זו התאפשרה בזכות השימוש בתבנית הז'אנרית-הצורנית, שעובדה והוכנה ב"בשטף עיר" וב"בגן בדצמבר" ובמובן ידוע אפילו ב"יתד". אלתרמן הסתמך כאן על מסגרת זו הסתמכות מוחלטת, ותוך כך גילה בה אפשרויות שלא היו גלויות לפניו קודם לכן, או שהתנחשו התנחשויות-ארעי בלבד.

בראש-וראשונה מגלה הוא את האפשרות של הרחבת הדיאפוזון הראפסודי. כיוון שהצורה הראפסודית היא "פתוחה" מעיקרה, הרי לא רק שניתן למזג ולעמת בתוכה קטעי שירה, שלכל אחד מהם טונאליות מיוחדת לעצמו, אלא שהשיר אף מתעשר בעניין ובמתח, ככל שגדל המרחק בין סוגי הטונאליות השונים – כמובן, בתנאי, שהמשורר שולט בכליו ומסוגל לבצע את המעבר מטונאליות אחת לאחרת בצורה משכנעת. ב"קונצרט לג'ינטה" שוב אין המשורר מסתפק במתח בין ליריקה תיאורית-הגותית למיתוס, בין אפוסטרופה פאתיטית לדיון דיסקורסיבי מחורז. הוא מנסה – ובמידה

רבה אף מצליח – להפיק מן הנושא ומן הלשון שפע של טונים וטמפי שונים, החל בטון הקליל ובטמפו הפוזז-החצוף של ריקוד קאבֶּרְט וכלה ב"אנדנטה המתפלל" האיטי, מלא ההדר, הרצינות והכובד. בצורה זו נעשה השיר, המורכב מרצף הרהורי אהבה ותאוה הנאחזים בדמותה של המלצרית הספרדיה היפהפיה מבית-הקפה, גם למעין סולם ריגשי, שבו אנו עולים בהדרגה מסקסואליזם גלוי וכמעט ציני ("יש רצון לפרום אותה") לארוטיקה סוערת, וממנה – דרך המודעות הטראגית לאופי הרצחני של קרב המינים – לאמונה כמעט דתית באפשרות התיקון של הפגם הפאטאלי שהוטל במערכת-יחסים זו באמצעות האהבה המתמכרת בשלמות והשיבה אל הטבע. אלתרמן הצעיר הצליח בפעם הראשונה למתוח את קשת התמאטיקה הארוטית מתיחה מלאה, ומשום כך חייב "קונצרט לג'ינטה", עם כל הפשטנות שבו, להיחשב לתחנה החשובה הראשונה בדרך שהובילה לשיאי שירת האהבה ב"כוכבים בחוץ", "שמחת עניים" וכן לשירי האהבה הקטנים והמושלמים של שנות הארבעים ("סתיו מואר", "ניגון עתיק וכו").

תפניות עלילתיות ועימן – חשובים לא פחות, אם לא יותר – חילופי סגנון וריתמוס קובעים את חלוקתו של השיר לארבעת פרקיו: האַקספוזיציה – תיאור קונקרטי של פגישה עם ג'ינטה; המדבר יושב בבית-הקפה והמלצרית ניגשת לשאול לרצונו; הפיתוח – הזייה ארוטית סוערת על התייחדות של אהבה עם ג'ינטה; ה"קאדנצה" – היא המיתוס של היצירה והתגובה הפאתיטית הפרשנית עליו – ופרק הסיום החגיגי-האיטי. קריאה רגישה מגלה – בעיקר על-פי תמורות טונאליות, ופחות מזה על-פי נתונים עלילתיים – כיצד נחלק כל אחד מן הפרקים כשלעצמו לשני אגפי-מישנה. כלומר, כל פרק מכיל בתוך מסגרת סיגנונית כוללת אחת שני קטעים, שבהם מופעל הסגנון השליט מצדדים שונים. חלוקה פנימית זו, המתבצעת לעתים בצורה מעודנת למדי, איפשרה למחבר להכפיל את סולם הגונים שלו ולצרף לעושר הגלוי, המסתמן על-ידי הניגודים החריפים והבולטים, את העושר הסמוי שבגיוון מתוך ניגודים קלים.

הפרק הראשון (טורים 1-42) מעמיד את השיר על הבסיסי הקונקרטי והנמוך ביותר. המדבר מספר על התפעלותו מן המלצרית הצעירה ועל התשוקה שעוררה בו בטון קליל ואניקדוטאלי – טון של סיפור הרפתקה ארוטית, שי לו פואנטה קומית: מרוב התפעלות ורצון לומר לנערה משהו כזה... כזה... "לא העז המדבר, כשזו הבחינה בו וניגשה אליו סוף-סוף, אלא להשיב בהינהון סתום על שאלתה האדישה: "כוס קפה, בבקשה"? בכך הסתיים הסיפור, שנראה מתחילה כאילו היה מוליך בכיוון של פרשת-אהבים בולו וארית טיפוסית. הטון הכללי של הפרק מתממש בטורים קצרים ומזורזים של ארבעה יאמבים, המתפצלים מדי פעם לחצאי-טורים, ואלו מחישים את הטמפו ומטעימים אותנו בטעם של משובה. פה ושם מסייעת לכך גם חריזה פנימית, כגון:

אם כִּי יֵשׁ עוֹד לְהִזְכִּיר

שְׁאֵפָה – קוֹנְדֵּס זְעִיר –

אֶת הַשִּׁיר אֵינּוּ מְפִיר.

טורים אלה, בעלי הטון של ה"קוֹזְרִי" (שיחה קלה, פטפוט; אופייני מבחינה זו הוא ה"יש עוד להזכיר": המדבר בשיר מנהל שיחה קלה עם הקוראים), מסכמים את החטיבה הראשונה בפרק הראשון (1-28), שעיקרה, כפי שכבר צוין, תיאורה של ג'ינטה באמצעות ה"קונסיט" המוסיקאלי המתמשך. ההבדל בין חטיבה זו לשניה (29-42) ניכר בלשון, הנעשית דיבורית יותר ואף מגומגמת במקצת ("יש רצון לך להגיד / משהו כזה... כזה... או: "כן, כן, - באמת, אני ראיתי את ג'ינטה..."). הקלילות של ה"קוֹזְרִי" המטאפורי פוחתת כאן, והגיבור המדבר משנה במידה מסוימת את תפקידו. שוב אין הוא הפייטן המתחכם, המשווה את טורי שניה של ג'ינטה לקאסטאניטות ואת שיערה לפרץ ג'ז. במקומו מתגלה הבחור הנאיבי, הנדהם מכוח-המשיכה של הנערה ומעוצמת תאוותו שלו. בעוד שבחטיבה הראשונה הוא השליט בדמותה של ג'ינטה, שהוא עושה בה כחפץ-לבו הפיגוראטיבי-ההיתולי, מתבלטת בחטיבה השנייה נחיתותו בפניה, כפי שהיא מתגלה בסיטואציה האובייקטיבית, המפגישה לרגע בחור אחוז תשוקה עם צעירה אדישה, הנענית לו רק במסגרת חובותיה כמלצרית. חילופים אלה מובילים את הפרק לפואָנטה המסיימת שלו, שיש בה מומנט קומי אבטו-אירוני: מן ההכרזה הגדולה על הפגישה עם ג'ינטה בבית-הקפה, שבה נפתח השיר ("אני ראיתי את ג'ינטה / בבית משוש רווה מְצִלִיל" וכו'), שהכינה אותנו להתפתחויות רומאנטיות "גדולות", לא נותרה אלא הקביעה המצטדקת: "כן, כן – באמת, / אני ראיתי את ג'ינטה...", שבה מסתיים הפרק. סיפור ה"ראנדוו" המסעיר אינו מסעיר ובעצם אינו סיפור כלל. בנקודה זו יכול השיר להסתיים, אילו הסתפק המשורר ביצירת שיר פלייטוניסטי-היתולי מעין השיר "תזמורת" או כמה משירי "רגעים". ב"קונצרט לג'ינטה", מכל מקום, מהווה האירוניה-העצמית שבסיום הפרק הראשון רק נקודת-זינוק לקראת התפנית. זו ניכרת במלואה בפרק השני (טורים 43-75), למן הטורים הראשונים:

הַן בָּאוּ, הֵן בָּאוּ:
אַרְבַּע יְלָדוֹת בְּחֹדְרֵי הָרִיקָן.

אחר השטף היאמבי הקליל של הפרק הראשון מפתיעה הופעת האמפיבראכים, וכן מפתיע – אחר הסדירות של הטורים המרובעים – חוסר הקביעות באורך הטורים, המשנים את מספר הרגליים שלהם בתדירות גוברת והולכת לאורך הפרק. שתי הפתעות צורניות אלו הן רק המסגרת להפתעה העיקרית שבמעבר מסיפור אניקדוטאלי של בית-קפה להזייה אָרוטית כמעט מטורפת, שהוא גם מעבר מן העבר ה"אָפִי" אל ההווה הלירי. לפתע מתגלה המדבר לא כמין "רְקוֹנְטֵר" קומי, המלגלג בסיפור-מהתלה קטן ל"נצחונותיו" הגבריים המפוקפקים שלו עצמו, ואף לא כנער תמים אחוז תשוקה, אלא כגיבור רומאנטי ארכיטיפי, צעיר מתבודד בחדרו ה"ריקן" כדי להפוך בו, בינו לבין עצמו, את האירועים הטריביאליים של החיים היומיומיים להזייה סוערת, שבה מניח הוא לתשוקתו שתיחשף במעמקה

התהומיים, האפלים. כך מפנה השאנסונר מן הפרק הראשון את מקומו למישהו המזכיר את בעל הדמיונות וההלוצינאציות המוסיקאלי מ"הסימפוניה הפנטאסטית" של הקטור ברליוז. הופעתן הפתאומית של "ארבע הילדות" מהווה, כמובן, חלק חשוב במערך המפתיע, שבו נפתח הפרק השני. אין אנו יודעים מי הן הארבע הללו, ואף שורת המעבר, שבישרה, כבר בסיום הפרק הראשון, על הופעתה ההזוייה של ג'ינטה ("הֶס! ... כי הֶנֶה"), לא הכינה אותנו לקראתן. ארבע הילדות הפתאומיות מְשֻׁרוֹת על הפרק כולו, מראשיתו, אווירה של האלוצינאציה. גם כשמתברר שאין הן אלא ארבע בכורות של ג'ינטה, אין אווירה זו נפוגה. אדרבא, העובדה, שארבע הילדות הן ארבע בכורות של דמות אחת מוסיפה לתעתוע החושים אֶלֶמנט של אופססייה מאיימת. המדבר שבוי בתוך מלכודת קולנועית תלת-ממדית. החדר הריקן – נציג מיטונימי של דמיונו הסוגר מכל עבר – מקריץ אליו מכל כותל את הדמות האחת:

מַצֵּד אֶלֵי צֵד אֶת רֵאשֵׁי אֶמְלֵט - -

פְּקִיר מִסְגֶּרֶה וּבִתְנֵךְ - ג'ינטה...

ארבע הבכורות מייצגות אספקטים שונים של הדמות: אלם, שחוק, דמע וקינטור. משמעותית היא העודה, שהמדבר בוחר בסופו של דבר לפנות אל בכואה אחרונה זו של ג'ינטה לגלגנית ועויינת. דווקא איתה יכול הוא לקשור קשר ראשוני, להודות בפניה בתשוקתו, להעלות את דבר אהבתו במינוח קרבי רווי סאדו-מזוכיזם. באמצע הווידוי חל, מכל מקום, מיפנה, המחלק את הפרק השני לשתי חטיבותיו. סימנו החיצוני – החזרה מן הטורים האמפיבראכיים אל הטורים היאמביים (בטור 61), אלא שזו אינה חזרה לטורים שווים באורכם, כאלו שבפרק הראשון. כאמור, הבדלי האורך בין הטורים נעשים מובלטים יותר ויותר. המיפנה חל אחרי השינון הריתימי: "ג'ינטה... ג'ינטה! / שמך רונן: - ג'ינטה..." עד לכאן המשיך המדבר לבטא בהזיותו את הסקסואליזם החשוף של החלק הראשון, אף כי צורת הביטוי השתנתה, נעשתה מתוחה ופרועה יותר. ג'ינטה, המלצרית האדישה של האנקדוטה הפותחת, נעשתה בהזייתו של המדבר ל"קוסמת יפה" ול"נמרי היפה", והרצון "לפרום אותה", אשר במסגרתה של המהתלה יכול להתפרש כרצון לפרום את בגדיה, נטען במתח גלוי של סקסואליות סאדיסטית עם ההודאה: "במוזגך בגביעי את שיקוי הקפה / רציתי עֲלֵעֵל דְמִיךְ..." (ההודאה מניחה כוונות אמביוולנטיות משני הצדדים: הפיכת הקפה ל"שיקוי הקפה" והספל לגביע מעניקה לפעולתה השיגרתית של המלצרית אופי סוגסטיבי מבשר-רע – זהו מעין מעשה הרעלה, או, לכל הפחות מעשה פיתוי והדחה, מעין מזיגת שיקוי-התשוקה של איזולדה אל תוך גביעו של טריסטאן; ג'ינטה יצקה את הטירוף אל תוך דמו של המדבר, ומכאן רצונו לשתות את דמה). עם החזרה אל המיקצב היאמבי משתנה הנוף השירי. הארוטיות שבהזייה נעשית עמוקה וסוערת יותר – ג'ינטה שרועה למרגלות המדבר על "לובן סדינים" בתנוחה של משגל, אבל הזייה זו מתרחשת לא בבית הקפה או בחדרו

הריקן של המדבר אלא בתוך חל נפשי, שזרימות אדירות של אנרגיה ארוטית שוטפות אותו מן הקצה אל הקצה בכיוונים מנוגדים. תחילה זורמת גיאות זו בכיוון של אושר אַקסטאטי:

נְפִשִי כְּבָגְשָׁם זִיו שׁוֹחֶקֶת וּבּוֹכָה ;
רְעֵמֶת יוֹמִי, כְּמוֹ סוֹסָה רוֹטְטֶת –
נְעַנְדָה בְּקֶשֶׁת בְּרָכָה.

הדימוי העצמי של המדבר לסוסה רוטטת ממחיש את תחושתו בכוחות היצריים העצומים שבו, אך קשת הברכה הנקשרת לרעמתה של הסוסה מבטיחה פיוס (הקשת בענין אחרי המבול) והזרמת הכוחות בערוץ חיובי. אלא שבטחוננו של המדבר ביכולתו לכוון את כוחותיו לערוץ זה נעלם לפתע. בתוך השטף הצבעוני, מוצף הזריחה המאניית, מתחילה להתהוות זרימה בכיוון מנוגד, ובעוד המדבר שקוע בהזיות של אושר שמתוך הרגשה-עצמית ארוטית מושלמת, מגלה הוא לעצמו את הכיוון הפאטאלי שאליו נוטה העוצמה הארוטית שלו. פרפוריה של ג'ינטה בזרועותיו עשויים היו להתפרש מתחילה כחלק מהזיית התאוה, אלא שבהדרגה מתברר, שאלה פרפורי עווית וגסיסה. הסיפור הקליל על המלצרית המגרה, שנעשה בהמשכו להזייה של יחוד מיני אגרסיבי, נהפך לסצינה מאקאברית. ג'ינטה בשלב זה היא כבר דמות מאוצר האביזרים של עולם "המכאוב הרומאנטי" (ראה ספרו הידוע של מאריו פראז¹⁸), ביחוד כפי שזה נבנה בספרות ה"דיקאדאנס" של סוף המאה הי"ט. עודה ורודה וחמה וכבר נשימתה הולכת ונעתקת וגווה נשבר כגבעול "במאסורת זרוע מתעוותת".

בכל פשטנותו של הקטע, המסתמך על הקונבנציות השחוקות של שירת האהבה ה"פאטאלית", נגע בו אלתרמן לראשונה באחד המוקדים העמוקים והצורבים ביותר של עולמו הריגשי והעלה בו לראשונה את התבנית הסיפורית העתידה לשמש בבסיסה של שירת האהבה שלו לכל אורכה. מומשה כאן מימוש ראשוני אך מלא וברור התמאטיקה של האהבה העזה כמוות המובילה למוות ומוצאת בו את תיקונה. מבחינה פסיכולוגית-אישית בקע כאן המשורר אל תוך תהום פנימית. מבחינה ספרותית נמצאה לו בבואה ראשונה לתהום. מכאן הרצינות העמוקה של "קונצרט לג'ינטה" למרות טעם הבוסר העומד בו.

בנקודה זו, שבה הגיע השיר לשיא רגשי, פיגוראטיבי וריתמי ראשון, התבקש המשך, שיהיה בו כדי לספק צרכים מנוגדים: מחד-גיסא נדרש ריסון סגנוני וריתמי מירבי. מאידך-גיסא, הכרח היה להמשיך ולפתח את תימת האהבה הפאטאלית. הריסון התחייב מן הצורך בשמירה על האפקטיביות המוסיקאלית של השיר. בלי דינאמיקה של השפלה קשה היה להמשיך לשמור על התיפקוד הדראמאטי של קטעי הפאתוס ומן הנמנע היה לפתח קרשצ'אָנְדו מרשים לקראת שיא שני, סופי.

המשך הפיתוח של נושא האהבה הפאטאלית הכרחי היה הן משום האמביוולנטיות, האופפת את קטע ההזייה שקדם אפילו מצידו ה"עובדתי"-העלילתי, והן משום הדחף, האופייני כל-כך לשירת אלתרמן בכללה, שלא להשאיר מצבים סיטואטיביים וריגשיים בגידרם הסיטואטיבי והריגשי, אלא לקדם אותם לעבר בהברה שכלית עד להפיכתם ל"דיאנויה" מוכללת ומושכלת. המסגרת הראפסודית איפשרה לאלתרמן להיענות לשני הצרכים בעת-ובעונה-אחת באמצעות הפנייה מן הסער הלירי אל האיפוק האפי של הקטע ה"מיתי". אמנם, הפרק המיתי, כמו פרק ההזייה שקדם לו, נשאר גם הוא מן המעמקים הקודרים של דמיון הגיבור המדבר. הגיבור "שומע" אותו כ"סיפור אוויל", המוטף כרעל לאוזניו (מוטיב הסימום בעד האוזן – כלומר ההרעלה באמצעות דיבור – על-פי "האמלט") מעומק האפלה הכבדה, "עת שממון צהוב ישחיל / טורי פנס באָדָר לִיל". המטאפורה המורכבת, על הסינִיִּסְתִיָּה הגנסינית ("שממון צהוב"¹⁹) המשולבת בה, מלמדת על הרקע החווייתי להולדתו של "סיפור אוויל" זה: הילוך אובססיבי מתוך "שממון צהוב" לאורך רחובות הלילה, על טורי הפנסים שלהם. הלך-הנפש המשמים של המדבר כמוהו כחוט, המכליב את טורי הפנסים אל אריג החושך, וכך הוא הולך ונטווה גם כחוט של סיפור "צהוב"-ארסי. אף כי המדבר מעמיד עצמו ביחס לסיפור זה כשומע פאסיבי ("אלי יוטף סיפור אוויל"), הרי הוא מספרו לעצמו. אף-על-פי-כן, אין הדברים בבחינת המשך ישיר להזייה הלירית. הם ערוכים כמערכת סיפורית-הגיונית, אפילו שכלתנית, הנושאת אותנו בבת-אחת אל מעבר לסערה של הקטע הקודם. גורמים לכך לא רק הסדר הסימטרי הקבוע של הטורים בעלי ארבעת היאמבים והסגנון הפתגמי הסימטרי: "לאיש ואישה צפור כחולה / זה ידעו וְרָעוּ – בַּל" וכו'. (אגב, "ידיעת" הציפור, אף כי מובנה העיקרי הוא היכולת להכירה, לזהותה כציפור הנכספה, טעונה גם מטען סימאנטי נוסף ומצביעה על המשמעות הארוטית של הנמשל במשל הציפור הכחולה; כפל-משמעויות זה מלמד על הדחיסות הניכרת של הלשון בקטע הנדון, דחיסות הבאה במקום השפע המטאפורי הצבעוני של הקטע הקודם). אופיו הספרותי-האלוזיבי של המיתוס תורם במקרה זה אף יותר משתורם ב"בשטף עיר" לריסון הטון של השיר. אלתרמן רומז כאן בגלוי לציפור הכחולה מן המחזה הסימבולי הידוע של מוריס מטרלינק. במחזה זה, כמו בכמה מחלקיה האחרים של יצירת מטרלינק, מגיע הסימבוליזם לנקודה, שבה הוא קרוב ביותר לאליגוריות מוראליסטית-שכלתנית. בהתאם לכך ניתן לאלתרמן להשתמש בסמל המרכזי שלו – הציפור הכחולה (האושר הבלתי-מושג), לשם יצירת סיפור בעל מוסר-השכל, מעין פאלאדה אליגורית. כך מועתק לשעה נושא האהבה הפאטאלית מן ההקשר הלירי-הריגשי אל הקשר הגותי-סיכומי. משמעותו הטראגית מתבררת והולכת, ותוך כך יורד בבת-אחת הטון הגבוה של השיר לנקודה, שממנה יוכל המשורר להגיע מחדש לעוצמות הדרושות לו.

המעבר לפיתוח עוצמות אלו נעשה ב"קונצרט לגינטה" במיומנות מרשימה. אלתרמן משתחרר

כאן מתפישת הקטע המיתי כחטיבה מונוליתית, כמיין ציטאט רצוף, שאותו יש לעמת בשלמותו עם

קטעים אחרים. אחר שהשיג באמצעותו את המיפנה המתבקש מן הליריקה לאפיקה ומן הפאתוס

לשכלתנות האפִּיגראמאטית, הולך הוא ומערער במכוון את הסדירות הסיפורית ואת הטון הפתגמי

הקומפאקטי שנוצרו לרגע. בכל ממחיש הוא איזו סערה פנימית, שנכבשה לרגע, אך נמשכה, למעשה, מתחת לפני השטח הרוגעים, כביכול. הסדר והרגיעה ניכפו על המדבר זמנית, לשם שמירה על צלילות-הדעת ועל השלטון במהלך העלילתי של השיר, שאיים לפרוץ כל מסגרת; אבל ככל שהוא מתקדם בהרצאת הסיפור המשלי שלו גוברת התרגשותו. התגברותה מותאמת בדייקנות להופעתה של הדמות האליגורית השניה במשל; הדמות, שאותה הוסיף אלתרמן לסמל שנטל מן המחזה של מטרלינק, כדי להעתיק את המשתמע מסיפורו מתחום מוסר-ההשכל הפשטני של המחזה (האדם יכול להשיג את האושר המתחמק מידי רק אם יחדל לתור אחריו במרחקים האקזוטיים ויחפש אותו סמוך לו, בעולם הביתי היומיומי וביחסים עם האנשים במחיצתם הוא שרוי) אל תחום ההגות הטראגית הקרובה ללב: לכל אדם אמנם ציפור כחולה משלו, אבל מצויים אומללי-עולם, כפותי-חלום וארורי-אלוה,²⁰ שכמותם כציידים נושאי-נץ, נץ אדום – לעומת הציפור הכחולה (ניגוד צבעוני, בעל משמעות פסיכולוגית). כשרואים הם את אושרם בא, משתחרר הנץ, ובטרם ידעו איך נפל דבר וכבר ציפורם הכחולה "שסועת צוואר". ככל שמתרכז המשל בדמותו של ה"ארור" ובנצו האדום מופר הסדר המטרי של הקטע. תחילה נחצים הטורים בעלי ארבעת היאמבים ומופיעים טורים קצרים ודחופים של שני יאמבים. אחר-כך מתערער הסדר: מופיעים טורים באורכים שונים (בעיקר ברצפים של 2-3 רגליים) והחיתוך המטרי היאמבי הברור מיטשטש. בהתאם נעלם גם התחביר האפיגראמאטי הסימטרי ותחתיו מופיע סגנון נרגש ומקוטע, שהוא גם "גבוה" ופיגוראטיבי יותר מזה שקדם לו ("פשט, נבוקו ציות רקיע; / שבילים גהרו אל אין-תו" וכו'). כך נמנע החיוץ החד בין הסטרופה המיתית (טורים 76-100) לאנטיסטרופה הפאתיטית הקצרה (101-108). כמו בשירים האחרים משמשת זו האחרונה לשם קישור המיתוס עם הקונטקסט הלירי הכללי של השיר ולשם פירוש משמעותו בתוך קונטקסט זה. כאן היא מופיעה, מכל מקום, כהמשך ישיר של הקטע הסעור שבתוך הסטרופה המיתית עצמה. הפרק השלישי של השיר מתפצל, איפוא, לשתי חטיבות, כמו הפרקים האחרים. אבל בעוד שבשירים הקודמים הצטיין דווקא פרק זה בפיצול בוטה, הרי כאן נעשה הפרק רצוף ואחיד באורח יחסי. קו רצוף מוליך בו מן הריסון הוסדר של הפתיחה אל הפורטיסימו, המוצא את ביטוי הריתורי, כרגיל, באפוסטרופה:

עַל מִפְסָעֶךָ אֶת חֲרוּזֵי
הַזְהוּבִים אֲשֶׁלֶיךָ,
רְצִיתִי דְבַק אֶל מְנַעֲלֶיךָ –
הַדּוּרְהָ שְׁלִי.

אפוסטרופה זו מעניינת לא רק בכך, שהיא מעלה בבהירות מלאה ראשונה את האלמנט המאזוכיסטי, המתלווה לסאדיזם שבשירת אלתרמן (תמונת המדבר, הדבק בנעליה של האהובה, מזדהה עימן, נדרס תחתיהן, יושב למרגלות האהובה ו"מחכה לה כמו נעליה" וכו' עתידה להופיע

עשרות פעמים ביצירת המשורר), אלא גם בקביעה הברורה של המדבר במסגרת הטופוס של המשורר-האוהב, המגיש את חרוזיו הזהובים מינחה לאהובתו. לראשונה מופיע כאן, איפוא, בשירת אלתרמן הפרסונה של הטרוכדור, העתידה לתפוש מקום בולט כל-כך במיבנה התימאטי-הדראמאטי שלה: המשורר המשליך את שיריו לרגליה של גברת לבבו. הצורה בה מגיש כאן הטרוכדור את שיריו לאהובתו מעידה, כמובן, על המתח העצום שבין השניים. מחד גיסא, הוא מגיש אותם לדריסה ומתייחס אליהם כנציגים מיטונימיים של הווייתו האישית, המוכנה להידרסות ולהשפלה. מאידך גיסא, יש בהטלת החרוזים ה"זהובים" על "מפסעה" של הדמות ההדורה משום תנועת בוז של הטלת האתנן לעבר הפרוצה המשוטטת. בכל מקרה, חשובה הגדרת זהותו של המדבר כמשורר, כמי שמבטא או אף משלם בחרוזים. בקביעה זו יש משום הפקעת כלל היחס שבינו לבין ג'ינטה ממסגרת פרטית-אישית בלעדית ומשום העמדתו של יחס זה בתוך זירה ספרותית, שהיא על-פי עצם מהותה זירה ציבורית.

הפרסונה של הטרוכדור אינה קונה לעצמה, מכל מקום, שביטה ממושכת ב"קונצרט לג'ינטה", שבו מתממש הדימוי העצמי של המדבר-המשורר בראש ובראשונה בתמונת מוסיקאי מודרני – האמן הווירטואוז באולם-הקונצרטים – ולא בדמות המוסיקאי ההלך של ימי-הביניים. בסמן התמונה הרומאנטית-המודרנית של וירטואוז הקונצרטים עומד, כאמור, הפרק הרביעי, המסיים (טורים 109-132), המוגדר בפירוש במונחי הביצור המוסיקאלי. אפילו הקביעה "הסכיתי לי ג'ינטה... דברי כל-כך מתוק" מתפרשת במסגרת זו על-פי מונח ה"דוֹלְצ'ה" בביצוע המוסיקאלי (הוראה לביצוע "במתיקות" רווחת ביותר ברפרטואר הפסנתר שמן הרומאנטיקה ואילך; קודם לכן היה המונח ידוע יותר כציון אחד הרגיסטרים של העוגב). בפרק אחרון זה מגיע הפיתוח של הנושא האָרוטי, שעבר עד כה מהלך רב, למדרגת הסובלימאציה הגבוהה ביותר שלו – גבוהה בהרבה מזו שהושגה באמצעות האליגוריה וההפשטה בקטע המיתי. סימנה של מדרגה זו הוא ה"אנדאנטה המתפלל", סימן-ההיכר הפרוסודי – שימוש באלכסאנדרנים יאמביים בסדירות ותוך שמירה מדוקדקת על הסימטריות של הטורים, בני שש הרגליים (באמצעות ציזורה מוטעמת אחרי הרגל השלישית). הזיקה לאלכסאנדרנים מעידה על כוונה מפורשת לשוות לפרק הדר "קלאסי". אכן, בפרק המסיים נקבע הטון של האפוס טרופה האחרונה לג'ינטה באמצעות צירוף של "מתיקות" לפאתוס מוסדר וכבוש של מונולוג מתוך דראמה צרפתית קלאסית. בכך ניכר החידוש הצורני המפתיע ביותר, שהתחדש ב"קונצרט לג'ינטה", לעומת הגיבושים הקודמים של התבנית הראפסודית. בעוד שב"בשטף עיר" וב"בגן בדצמבר" נסגר השיר באמצעות "רְפריזה", חזרה אל הקטע הפותח תוך שימוש מחדש בשורות-הפתיחה כלשונן, רחוק כאן הסיום מן הפתיחה כרחוק האודה הניאוקלאסית מן הפזמון. השימוש המודגש בשני הפרקים, פרק הפתיחה ופרק הסיום, במוטיב המוסיקאלי והמיטאפוריקה הנגזרת ממנו, רק מבליט ריחוק זה. הרקע האידיאי להבדל זה בין "קונצרט לג'ינטה" לבין כל השירים הקודמים (לרבות "יתד", "בעת שופר – לאם" ו"גולגולת" – האחרון, שיר קצר יותר, שנדפס בין "בעת שופר" ל"קונצרט לג'ינטה") גלום בכיוון האופטימי המפתיע, שאליו יכול המשורר להפנות את השיר אחר המיצוי של

נושא בגירסתו הטראגית. מפתיעה, כמובן, עצם הנכונות להניח אפשרות של סיום חיובי לקרב- המינים האכזרי, שבו ראה עצמו הדובר האלתרמני עד כה כדורס או כנדרס. הפסימיות של אלתרמן הצעיר ביחס לאפשרות כזו נובעת מכלל תפישתו במשמעות המצב הטראגי של האדם בן זמננו. כיוון שמצב זה הוא תוצאה מריחוק הרסני מן הטבע, והציביליזאציה המודרנית מגבירה ריחוק זה מיום ליום, הרי הקונפליקטים האכזריים, שבהם נתון האדם, לרבות הקונפליקט בין הגבר לאשה, הם ללא פתרון. האופטימיות שבסיום "קונצרט לג'ינטה" מחייבת, איפוא, אמונה (ולו גם לשעה) באפשרות של שיבה אל הטבע, ואכן, השיר מסתיים בחזון של שיבה כזו: חזון, שיש בו תערובת של תורת רוסו בנוסחה רכה וסנטימנטאלית (נוסחת "פול ונירג'יניה") עם מה שעלול להישמע (אף כי הדבר אינו נאמר במפורש אף פעם) כאמונה ציונית בשיבה אל האדמה.

בחזון הסיום ה"מתפלל" שלו מתאר המדבר באוזני ג'ינטה ההזויה של מחשבותיו את דרכם המשותפת אל השדה, אל אמא-אדמה. ההיפרבולות האופייניות לאלתרמן הצעיר בתיאור מצב השלמות של האדם ה"טבעי" מופיעות כאן בזו אחר זו. הדרך אפופה פרוץ. היא מובילה אל "אדמה הרה לאלף תאומים". תוך הליכה נהפכים המדבר וג'ינטה להאנזל וגרטל, הבורחים מן הכרך-המכשפה אל בית אמם ("צמד תינוקות באגדת כשפים"). בג'ינטה מתחוללת מיטאמורפוזה: תלתליה "יזליפו פז לא-יאומן...", על פיה עולה לראשונה החיוך – "ציפור נפלאת גוון"; היינו – ציפור, שגברה על הדיאלקטיקה הטראגית של הציפור הכחולה והנץ האדום; צבעיה האחרים, הזרים, המופלאים, מלמדים על פלאיותו של הפתרון.

בנקודה זו מתפצל הפרק האחרון לשתי חטיבותיו: החטיבה החגיגית, האודיית-הרשמית (טורים 109-124), והחטיבה המסיימת – רכה, אישית ואינטימית יותר (טורים 125-132). החילוף ניכר בתמורות מטריות בלתי-מתבלטות לעין, אך בעלות חשיבות רבה באיגרון המוסיקאלי של אקורדי הסיום: האלכסנדרניים היאמביים נחלפים באלכסנדרניים טרוכיאיים, והחריזה הזכרית ששלטה עד כה בכל ארבעת הבתים של הפרק האחרון נחלפת בחריזת סירוגין: חרוז נשי ולאחריו חרוז גברי. הריכוך המטרי מותאם לשינוי בפוזת הריטורית. לעומת התביעה "הסכיתי לי ג'ינטה", שפתחה את החלק האחרון והעידה על כוונה לדיבור רשמי, סדור, אם גם "מתוק", ולפנייה אל השכל, (השימוש הוא בפנייה הישירה של המדבר הריטור המנסה להשיג משומעיו תשומת-לב וכובד-ראש), מופיעים עכשיו ציונים ריטוריים הפוכים, כגון "אף אני אלחש" או "אז ארתיע הגה". לקראת הסיום משפיל, איפוא, המדבר את קולו עד ללחישה רכה, ואף סגנונו משתנה בהתאם. הלשון נעשית פשוטה, כמעט דיבורית ("הביטי נא ילדונת"); המטאפוריקה – אינטימית ונטולת חגיגות ("לבבי – עולל דוהר נטול כתונת"). הכל מכוון ליצירת האווירה המוסיקאלית, הממחישה את האינטימיות וההרמוניה העתידות לשרור בין הדובר לג'ינטה, ולהקנות אמינות ריתורית ואידיאית מירבית לטורי הסיום, שבהם פונה המדבר לא אל ג'ינטה אלא אל האדמה:

ג'ינטה ואני אל ברכתך נצמא,

החגיגות המתבקשת כאן היא זו שמעבר לרשמיות ריטורית וללשון צרמוניאלית. שוב, כמו בשירים הקודמים, מסיים אלתרמן את המהלך הרפאסודי הסוער ורב-ההפתעות בטונים של רגיעה; אלא שהפעם הוחלף השקט האלגי-המינורי שלאחר הסערה במתיקות של אקורד מאז'ורי רחב אך מהוסה.

ביחס להתחלוחתה של שירת אלתרמן היה "קונצרט לג'ינטה" נצחון אמנותי. המרחק בין שיר זה לבין כל מה שקדם לו הוא גדול, והאישור שניתן בו לעצם כשרונו של המחבר המתחיל היה ודאי יותר מכל קודמיו. עם-זאת העניק השיר אישור מלא גם לכיוון החיפוישים שהותווה בשירים הקודמים. התבנית הראפסודית נראתה עתה יותר מאשר קודם לכן הולמת את השליחות השירית ה"גדולה" שנטל על עצמו המשורר ופותחת פתחים לאפשרויות שילוב תימאטיות, סטרוקטוראליות ומוסיקאליות חדשות. אין להתפלא על כך, שאלתרמן נאחז בתבנית זו ואף חתר לפיתוח ולהרחבה נוספים שלה בשני השירים הגדולים הנוספים, שפירסם ב-1932, "ליל קרנאבאל" ו"ניחוח אשה". למעשה, מגלים שני שירים אלה, ביחוד הראשון שבהם, שב"קונצרט לג'ינטה" כבר היה המשורר קרוב למיצוי האפשרויות, שהעמיד לרשותו הז'אנר הראפסודי בנוסחו ההתחלתי.

"לִיל קַרְנָבָל"²¹ היווה נסיגה ברורה לעומת "קונצרט לג'ינטה". כמו ב"בעת שופר – לאם" ניכרים בשיר – ולרעה – סימני ההשפעה הישירה של שירת השנינה ההגותית של שלונסקי. מותר לתאר את השיר כולו כיצירת-לוואי אפיונית של שירת הכרך השלונסקאית מתקופת "אבני בוהו". "ליל קרנבל" משתרע על פני 196 טורים דלילים. לאריכות מצטרפות נוקשנות מטרתית, לשון מאולצת (אופיינית הזיקה לשמות-עצם סגוליים מלאכותיים: רָדָם, אַבְךָ, יָתָם, טוֹמָן, סֶפֶן וכו'), מיטאפוריקה שחוקה, שפֶּעַת האנשות ורדידות הגותית. במידה מסוימת מצליח השיר להתנער משממונו ברבע האחרון שלו (מטור 143 ואילך), כשמגיע המשורר סוף-סוף לתיאור מוחשי של הקרנבל, צבעיו, קולותיו ואווירתו. אלא שגם תיאור זה שוקע תוך בתים אחדים אל הקרקע החולית של הרצף הריתורי-הדיוני הרדוד, שבה בעיקר מתמחשת השדיפות של השיר במרבית חלקיו.

אכן, אחד הליקויים הבולטים של "ליל קרנבל" בהשוואה ל"קונצרט לג'ינטה" ואפילו ל"בשטף עיר" ו"בגן בדצמבר" הוא איבוד שיווי-המשקל בין היסודות הסיטואטיביים-המוחשיים לבין היסוד הדיוני-הדברני. בשירים הקודמים איפשרה המסגרת הראפסודית שיווי-משקל כזה בהיותה "פתוחה" ועומדת על עימות קטעים בעלי אופי סיגנוני וריטורי שונה. ב"ליל קרנבל" מיעט המשורר משום-מה בשימוש באפשרויות עימות אלו. אמנם, ההפשטה לא השתלטה על השיר לחלוטין (כדרך שהשתלטה על "בעת שופר – לאם"), אבל היא קרובה לשלטון מוחלט. הסיבה לכך היא, שבמרבית

השיר אין המשורר מנסה להעניק מוחשיות ו"סולידיות" אפילו ליסודות הסיטואטיביים המובהקים ביותר. למשל, כבר בחלקו הראשון מעלה הוא משהו מאווירת הקרנבל באמצעות תיאור השאון וההלולה ברחובות סביב עגלות ה"צב" – הבימות המיטלטלות – ובובות-הענק שעל גביהן. אלא שה"צב" נהפך מיניה-וביה לסמל. עוד קודם שניתן לפנינו תיאורו כבר הוא מוצג כגילום ה"פְּלוֹא וּבְלִי", היינו, כגילום ה"בוהו" הקונצפטואלי, המופר לנו משירת שלונסקי. הוא מושווה לבודהה, ישו, יופיטר ושדי ומובחן כְּאֵל מודרני:

הוא חֶדֶשׁ שְׂפָא מְטֹמֵן,

בְּהִיּוֹתְכֶם גְּדוּעִים מְאֹב.

היינו, זה אֵל חדש, שעלה מטמיון (מן המסתור, המחבוא, כאן רמז "פרוידיאני" לתת-מודע) בתוך ההוויה המיותמת מאלוהים של האדם בדורותינו. עד מהרה מושמים בפי ה"צב" נאומים על דבר הריקנות המוחלטת של הקוסמוס ועל חוסר-המשמעות שבכל חתירה אנושית – לאהבה, לחכמה, לכוח. האפשרויות הצבעוניות של החומר הסיטואטיבי טבעו בתוך האלמנט הקונצפטואלי ולא נודעו עקבותיהם. גם לקראת סיום השיר, בתיאור המפורט יותר של הקרנבל, מערערת הנטייה לשימוש ריטורי מופלג בהאנשה את תחושתנו בממשות התיאור. הרחוב, בעוד הוא מתואר בשטף "אורי המועד" ו"קהל המסיכות" הממלאים אותו, נהפך לבריה מיטאפיסית, הנושאת נאום אפוס טרופי אל האדם העירוני הנידח.

הקטע ה"מיתי" (טורים 107-142), שסיפק בכל השירים הקודמים הזדמנויות לגיוון ולריענון, מושמע הפעם מפי הפרסוניפיקציה של השקט שבלב המולת הקרנבל; אלתרמן ממחיש את מהותו המורכבת והאבסורדית של שקט זה באמצעות אוקסימורונים כ"שקט מתלקח אל המיית הקרנבל", וכן באמצעות האפשרויות ההומונימיות של המלה "רֵעַ", המשמשת הן במובן של רעש ותרועה והן במובן של ידיד – השקט, שעליו מנסה הדובר להתרפק. פרסוניפיקציה זו, שהתבססה מלכתחילה על הברקה רעיונית יותר מאשר על תחושה אקוסטית אמינה, מספרת משל, שהיסוד העלילתי שבו דל ביותר, ועיקרו ציון אליגוריסטי של גורל האדם, בן-הזקונים של האדמה והרקיע שנולד להם בימי העייפות והירידה. "נין" זה כבר ביזבו את שארית הכוחות המעטים, שהעניקו לו מולידיו, וחזקה על הלולת קיומו, אשר התרוקנה זה-כבר מכל שמחה, שתיפסק בקרוב. התמאטיקה המופרת של שקיעת הציביליזציה ניתנת כאן בלבוש כמו-סיפורי, חסר כל מתח, בהשוואה לקטעים ה"מיתיים" על "אבי-אנוש" ב"בשטף עיר" ועל הפְּרָשׁ האביר ב"בגן בדצמבר". תחת שיחזק את היסוד האֶפִי שבשיר, ויחריף בצורה זו את הקונטראסט בינו לבין הרצפים הליריים השונים, משתלב כאן הקטע ה"מיתי" במערכת ריטורית של הפשטות. אופיינית מבחינה זו העובדה, שקטע זה מופיע כאן (שלא כבכל השירים האחרים) במסגרת של תשובה היסטוריוסופית לשאלה. ועוד: בשירים האחרים גורר הקטע ה"מיתי" אנטיסטרופה של תגובה פאתיטית, המפרקת את המתח שהצטבר בו, ואילו כאן ניגרר הקטע

עצמו – כאנטיסטרופה משלית-הגותית בעקבותיו של קטע אחר, שכולו שאלות ריטוריות, המונות מצד המדבר אל השקט הנ"ל (האומנם היה פעם קיום אנושי-תרבותי מלא טעם ותוכן בעידן שלפני תרבות הכרך? העוד ניתן לשוב ולהחיות את התרבות לאחר שהכרך יחלוף מן העולם כ"חולי עובר"?). המטאפוריקה המופיעה קטע ריטורי זה מבוססת במפתיע (משום העדר הקשר בינה לבין כל גורם מטאפורי אחר בשיר) על הקיום היהודי המסורתי. מתפתחת תמונה "עיריתית"-נוסטאלית של ערב-שבת עם ברכת הנרות ונשאלת השאלה, אם עוד אפשר למלט את בשרו ה"נדוש" של האדם, ל"עטפו טלית נוגהת / ולומר: קדוש קדוש"? בהתאם לכך מתוארים בקטע ה"מיתי" האם והאב הקוסמיים – השמים והאדמה – כדמויות "אבא-אמא" עיריתיות-זקנות-חביבות (הנין הציביליזטורי משתעשע בחיקו של אבא-רקיע ומתלש בזקנו, והאם הזקנה והסחוטת חולצת לו "בשחוק יגע" שדיים צומקים וכואבים). כמו בשירים האחרים מבוסס, איפוא, הקטע המיתי על טקסט ספרותי מוכר – במקרה זה טקסט משפחת-עירית, וליתר דיוק: שירי אבא-אמא, תפילין, טלית ומזוזות של שלונסקי מימי "בגלגל", שכבר בהם נעשה שימוש מודע בטקסטים עירתיים קלאסיים. גם בחירת מקור זו מעידה על החולשה של השיר ועל השקיעה ששוקעת בו התבנית הרפאסודית. לא רק שזיקתו של אלטרמן לעולם המסורתי המזרח-אירופי חסרה את האותנטיות והחמימות האמתית, האופייניות לזיקתו של שלונסקי לעולם זה, אלא שבעצם בחירת מקור שירי קרוב על-כך כבסיס ל"מיתוס" ניטל מזה האחרון היסוד המרענן של החידוש והזרות. ה"ציטאטים" מג'ק לונדון ומאלכסנדר דיומא או אפיו השימוש באליגוריה של מטרלינק הוסיפו לשירים יסודות סיפוריים-סנסאציוניים. הזיקה לשירת אבא-אמא השלונסקאית מכניסה לשיר יסוד מיטאפורי זר ותמוה, אך אינה עוקרת אותו מן הרצף הדיסקורסיבי המרוכך.

במסגרת דיונונו חשוב "ליל קרנבל" בעיקר כדוגמה לרפיונה של התבנית הרפאסודית כשניטל ממנה עיקרה – היסוד של התיזמור הדראמאטי, רב-הניגודים. אכן, למרות הנושא המעורר צפיות לפיתוח מירבי של המוטיב המוסיקאלי וכן של היסודות המוסיקאליים במיצולו השיר, דל "ליל קרנבל" יותר מכל קודמיו מבחינה זו דווקא. השימוש במוטיב המוסיקאלי הוא מיזערי (שרידי פרסוניפיקאציות מוסיקאליות מעין אלו שמצאנו ב"תזמורת" וב"קונצרט לג'ינטה"; ראה טורים 43-50). במקביל נעדר ממרבית חלקי השיר כל גיוון מטרי משמעותי והדירדור הנוקשה של הטורים בני ארבעת הטרסו כיאים מדכא ומשעמם. במשך שלושה הרבעים הראשונים של השיר מטשטש דירדור זה את כל ההבדלים האפשריים בין הקטעים השונים ומבטל כל מתח אפשרי ביניהם. הוא מבטל לגמרי, למשל, את תפקידו של הקטע ה"מיתי" כקאדנצה קונצרטנטית ויוצר דמיון עד זהות בין קטע זה לקטעי נאום ותיאור. הנאומים כשלעצמם אינם מובחנים זה מזה כלל, ודין דברי ה"בלוא ובלוי" כדין דברי שקט ה"הורג לאט לאט", אף כי האחד צריך להיות רועם ואילו השני – לחוש. העיצוב אינו מכיר בשום הבדל. רק ברבע האחרון, כאמור, נעשה נסיון מסוים של גיוון, הבא לידי ביטוי בשינוי הדפוס המטרי. אחר קטע של חילופים וחוסר יציבות (טורים 143-160) משתלט על השיר משקל של שלושה אנאפסטים (טורים 161-196), ועם השינוי המטרי מתגבר גם המתח הריגשי

והתיאורי. האפוס טרופה המסיימת (אל אלוהים), אף כי גם היא עמוסה משא קונצפטואלי לעיפה (תלונה על עקרותה של האשה המודרנית, שבגדה ביעודיה הביולוגיים), מעלה את מידת-החום ומאפשר את סיום היצירה בעלייה לקראת גובה ריטורי מסוים. בעיקרו, מכל מקום, אין השיר מלמד אלא על כך, שכל סממניה הצורניים של התבנית הרפאסודית – המיבנה המקוטע, האפוס טרופות, הופעת ה"מיתוס" וכו' – נמצאים מוצדקים רק כשהם ממחישים סטיכיה מוסיקאלית דראמטית. ללא מתיחויות ריגשיות ותמורות מלודיות בקטעים השונים, ללא יצירת המחזור הרפאסודי השלם של עליות, השפלות, הצטברויות, התפרקויות, סערה ודומייה שלאחר הסערה, מתרוקנת התבנית מתוכנה. ראפסודיה, שניטלו ממנה הזרימה והגיוון המוסיקאליים, אינה מביאה להיפעלות ריגשית ולתחושת "מירוק", אלא, להיפך, לקפאון ריגשי ולאדישות.

הזרימה והגיוון המוסיקאליים ממלאים את תפקידם מחדש ב"ניחוח אשה"²². המוטיב המוסיקאלי וכמוהו התיזמור המגוון של המיצולל זוכים כאן לפיתוח מלא, ביחוד בקטעים האודיים הסוערים, הנותנים ביטוי לתנועת הכרך בזרימתו לעבר ליל האהבה עם גיבורת השיר, מארגו:

וּפְתַע – הֵד !
תְּרִיסִים נִפְתְּחוּ כְּמַגּוּפּוֹת קְלָרְנֵט !
בְּתִים, בְּתִים,
עוֹלָים, יוֹרְדִים,
כְּמִנְעֵנְעֵי פְּסַנְתֵּר אֲדִיר...
הָעִיר !
הָעִיר מְסוּף עַד סוּף
הַכֶּתֶה כְּבִתוּף
Place de la Concorde-ב־
הַבְּהוּב אֶקוֹרְד –
מְרָגוּ !...

התנופה הראפסודית של הלשון מגיעה כאן לשיאה בשירת אלתרמן הצעיר, והקירבה בין הרצף של הטקסט למשהו מעין מוסיקת פסנתר סוערת של ליסט היא מירבית. בכלל נאחז השיר בתנית הראפסודית על כל חלקיה מתוך נסיון של מיצויה עד תום: פתיחה וידויית-דיבורית שקטה נחלפת בקטע תיאורי מתנשא ומלא עוצמה (תיאור הכרך, שכמה משורותיו צוטטו). שאלות ריטוריות ותשובותיהן מעבירות את השיר למערכת אפוסטרופות סוערות (אל מארגו), הנחלפת בקטע תיאור מאופק, יחסית, ולאחריו ה"מיתוס", מעין שאנסון באלאדי על אהובה בוגדה בשם ג'ינטה. אחר "מיתוס" אפי ממושך מגיע השיר לשיאו הריטוריים ההיפרבוליים בפרק של שיכרון ומחולות רצוף אפוס טרופות נרגשות. לבסוף, כנהוג, חוזר הוא לרגיעה, לשקט שאחרי הסערה, ותוך כך מתקשר הוא

עם הפתיחה. כל זה נעשה תוך חילופי טמפו ומשקל וגיוון הדגמים של החרוזה והמיצלול. אלתרמן חזר כאן, איפוא, על כל מה שלמד ושיכלל בשיריו הקודמים. כוונתו המפורשת היתה להרחיב, לפרט, להפיק את מירב האפקט מכל אפשרות שכבר נבחנה ביצירתו. לא במקרה "ניחוח אשה" הוא שירו הארוך ביותר בתקופה הנידונה (342 טורים) ואולי גם השיר הרצוף הארוך ביותר בכלל יצירתו. עם-זאת מבליט השיר, כמו "ליל קרנבל" (אם כי בצורה הרבה יותר מעניינת), את העובדה, שהתבנית הראפסודית בגילומה ההתחלתי עמדה לפני סיום תפקידה בשירת אלתרמן. המשורר ניסה להשיג כאן באמצעות התבנית את מבוקשו העיקרי – העמדת שיר גדול, גרנדיוזי, שהוא תחליף הולם לפואמה; אבל למרות הגיוונים והזרימה מעלייה להשפלה, מפורטיסימו לפיאניסימו, מוחשת ב"ניחוח אשה" האריכות ועל הסטיכיה המוסיקאלית משתלט לעתים קרובות איזה כובד. השיר עומד בעיקרו על סיפור לירי, המתאר ליל ריקודים ואהבה עם מארגו, למן התרגשות ההליכה ברחובות הסואנים לקראת פגישה לעת ערב בכיכר הבאסטיליה ועד לשעה מאוחרת של אכזבה ושיכרון, שכן הדובר המוקסם מן הנערה יודע: "שלי את הליל ומחר – לא שלי, / לא צץ לנו יום ולא בא לערוב". הסיפור כולו התרחש בעבר והוא עולה בכל פרטיו ושלביו בזכרונו של המדבר השרוי עכשיו לא רק בזמן אחר אלא, כנראה, גם במקום אחר. "ניחוח אשה" הוא, איפוא, שיר בעל סיפור או סיטואציה מסגרתיים, המחזיקים בתוכם סיפור עיקרי. המסגרת ניתנת באריכות בראשית השיר (טורים 1-60) ושבה ונזכרת בקצרה בסיום (טורים 331-342). הקשר בינה לבין הסיפור המרכזי עשוי בטכניקה של "פְּלֶש-פֶּק". הדובר עובר מן הסיטואציה המסגרתית לסיפור פגישתו עם מארגו מתוך התעוררות הזכרון, המופעל על-ידי גרויים חושניים, מעין פרשת "עוגת מאדלין" של פרוסט, כביכול. ריח ניחוח, המבשם את אווירם של ערב כחלחל ושל הלילה הבא לאחריו, מעלה בזכרונו של הדובר את בושם שערה של מארגו. המעבר אינו מגיע למיצויו מבלי העלאה – באמצעים מטאפוריים – של תמונה מיתולוגית-ספרותית, המקנה לערב וללילה מהות נשית מפתה, והמקשרת בפירוש את בושם בבושם שער אשה:

לִילָה – לוֹרְלֵי וְשָׁבִיל-חֶלֶב – הָרִין,
 סֶהַר מְעֵבִיר אֶת זֶהָב מְסָרְקוֹ...
 בְּשֵׁם צָף עָלֵי, נוֹדַע וּמְתַעֵהָן,
 וְאַזְכֹּר פְּתָאִים אֶת שְׁעֵרוֹת Margot! ...

קישור זה מלמד על הבעייתיות המיוחדת של "ניחוח אשה" במסגרת היצירה הראפסודית המוקדמת של אלתרמן. כשלעצמו – בולטת המלאכותיות שלו, למרות העמדת-פנים של מורכבות מן הבחינות הפסיכולוגית והמטאפורית כאחת. המטאפורה, על אף הפירוט המביא אותה כמעט אל סף ה"קונסיט", נשארת בלתי-מסתברת (שמי הלילה מכילים בתוכם את שביל-החלב, אבל איך מכילה הלורליי את הריין?) ובלתי-מומחשת – וזאת דווקא בקטע המתיימר לדייק בשיחזור רשמים חושניים.

הקישור הפסיכולוגי באמצעות המיתוס הידוע ביותר (שירו של היינה) סובל מכבדות "ספרותית" ואינו מעורר אמון. הרבה יותר אמין הוא הקישור החוזר בסופו של השיר. כששב הדובר מסיפור מארגו אל סיפור המסגרת הוא מציין בפשטות את אוירת הערב העירוני ואורותיו כגורם שעורר את זכר הנערה – בלי הלורליי ומסרק-הזהב שלה ("ועתה רק זכר מתנשא, / בושם עיִצְבוֹן את נחירי מרעיד. / ראיתך בנוגה פנסים כזה, / על מדְרָכָת לֵיל אפרורית").

עיון בשיר בכללו מגלה, שהמאמץ ליצור קשרים מוסברים ו"מעניינים" אופייני למרבית חלקיו. המשורר החליט להתקדם דווקא בשיר ארוך זה אל מעבר לקיטוע של הרפסודיות הראשונות ולתת לפני הקורא חומר בתנועה, שיש בו בכל-זאת משום יציקה שלמה. תפקיד השמירה על הרציפות הוטל על המערכת הסיפורית וכן על מערכת של קישורים אסוציאטיביים. המערכת הראשונה פועלת בעיקר בחלקו המרכזי, העיקרי, של השיר, ואילו המערכת השניה פעילה יותר בקטעי המסגרת ואחראית לקישורם עם החלק המרכזי. בין כה וכה ניכרת בכלל היצירה השאיפה למעברים רכים ו"מעוגלים", להימנעות מזוויות חדות ומהפתעות. ייתכן, שכך צריכה היתה הצורה להתאים עצמה לרוך החושני המתמשך, שעליו מכריזה הכותרת. יכול להיות, שדווקא האריכות הפואמטית נראתה למשורר כמחייבת ביצירת רצף נטול קיטועים, אם כי הכוונה ליצור רצף כזה גרמה מצידה לאריכות-יתר. מכל מקום, העמידה כוונה זו קשיים לא-מעטים, העמיסה על השיר הרבה חוליות-קישור וחזרות, שהטובים שבשירים הקודמים היו פטורים מהם. כך, למשל, מופיע ב"ניחוח אשה" הקטע ה"מיתי" במסגרת מסורבלת למדי של סיטואציה דראמאטית מומחשת. הסיפור על אהבתו של הזמר העיוור לנערה, שמצאה מתגוללת ברחוב כילדה עזובה, אינו צף ועולה מאיזה עומק של התודעה או הזכרון כ"ציטאט". הוא מושמע מפי הזמר העיוור עצמו ("הומרוס מיותר") במיסבאה ברחוב רוֹ-דֶה-לָאֵפ, שבקירבת כיכר הבסטיליה. החדרתו לשיר אינה יכולה להיות מהירה ופתאומית. קודם לה תיאור מפורט של הרחוב הצר, על השלט החלוד המכריז את שמו, וכן תיאור השאנסוֹנר העיוור. אחריהם בא דו-שיח קצר בין הזֶמֶר לבין הדובר ומארגו. מדובר על השכר הניתן לזמר לפני שירתו ועל כוס הקפה הנשלחת אליו לאחריה. המעבר בין הקטע ה"מיתי" להתפרצות הפאתיטית הבאה לאחריו הוא מודרג וסיפורי (המדבר מכבד את מארגו ביין שאמפניה. היא מודה, משבחת את היין, אך יוצאת לרקוד עם גברים אחרים, וכך, מתוך התבוננות בה ובעיניה הנמכרות "בשוק", נסחף המדבר אל הרטוריקה, המביאה את השיר לשיאו). דרך זו של שילוב ה"מיתוס" בשיר הולמת היטב את המסגרת הסיפורית, מחזקת אותה ומאפשרת העֶשרה ופירוט בתיאור אוירת המקום, אך יש בה גם הכבדה רבה, הנוטלת מן ה"מיתוס" את פתיעת הזינוק, שהיתה לו בשירים אחרים. כאן אין המיתוס מופיע כאיזה גוש ספרותי-אָפִי, הנזרק אל תוך החלל השירי כדי לעכב את הזרימה של הרצפים הליריים וכדי לשמש מעין פירוש שלהם. זהו פרק ממערכת סיפורית רחבה, כמעט נובליסטית, נטועה באורח סולידי בנתוני זמן, מקום ואווירה. ברור, גם כאן מאזכר ה"מיתוס" טקסטים ספרותיים מסוימים (שאנסון סנטימנטאלי, מעין וידוי-אהבה טראגי מאורגן לא במהודק במסגרת כמו-פאלאדית). גם כאן מהווה הוא מעין משל להתרחשות העיקרית; אבל התרחשות זו – אהבתו הנואשת של המדבר למארגו –

ניתנת בעצמה במידת פירוט כזו ובלוויית הסברים ואיורים כאלה, שאין היא זקוקה לשום פירוש ותוספת, וה"מיתוס" אינו מוסיף לה אלא נופך של סנטימנטאליות. גם מבחינה סגנונית אין הוא מביא לשיר שום חידוש. תפקידו הדראמאטי במסגרת הרפסודית ניטל ממנו במידה מרובה.

בקצרה, ב"ניחוח אשה" דחף אלטרמן את התבנית הרפסודית עד לקו הגבול, המפריד בינה לבין תבניותיו של השיר הסיפורי הפואמתי או עד לתבניותיה של הפואמה הלירית. מתיחה זו של התבנית, שכל חלקיה עדיין עומדים בעינם, מגלה, מצד אחד, את עוצמת האחיזה בה, אך גם מלמדת, מצד אחר, על הרצון לפרוץ אל מעבר לגבולותיה. אמנם, עדיין ניכרים בשיר – ולא רק בארגון הסטרוקטוראלי שלו – כמה מתכונות-היסוד של הרפסודיה: בין השאר, הנטייה או הדחף לעימות ולמיזוג של יסודות הטרוגניים, שאינם עולים, לכאורה, בקנה אחד. דחף זה מגיע כאן לאחד מביטוייו המובהקים בשירתו ההתחלתית של אלטרמן. הקורא עומד ל כך עם העיון בכותרת השיר ובשוותיו הראשונות.

הכותרת מעוררת בתחילה חששות. היא מבוססת על קאלאמבור נועז, שאפילו שלונסקי נזהר ולא הירבה בשכמותו. "ניחוח אשה" (חיריק-קמץ) איננו אלא איזכור בשינוי תנועה אחת של הפורמולה הידועה מתורת הקרבנות "ריח ניחוח אשה לה" ("אשה" בחיריק-סגול; ראה שמות כ"ט 18, 41; ויקרא ג' 16; ח' 21, 28; במדבר כ"ח 6; כ"ט 6). העתקה כזאת של ביטוי מתחום המינוח הטכני של הקדושה הפולחנית לתחום הריגושים הארוטיים מופיעה אך מעט בטקסטים ספרותיים רשמיים (אם כי מחברים משכילים היו משתעשעים בכמותה בטקסטים בלתי-רשמיים, מיועדים ל"צנועים" בלבד). החשש שמתעורר הוא, שמא התכוון אלטרמן הצעיר, שנטל על עצמו פעם נוספת את תפקיד שוליית הקוסם שלונסקי, להרעיף עלינו להטי שנינה בנוסח רבו ואף לעלות עליו. בדרך כלל, כפי שראינו, לא יצא בשלום מניסיונות מעין אלה. אבל חשש זה מתבדה עד מהרה. האיזכור של המקרא ושל תורת הקרבנות ממלא תפקיד חשוב בבניין המשמעות של השיר, אך אין זה תפקיד בעל אופי פארודי-שנינתי. לא בזה עניינו של המשורר בשיר נרגש ורגשני זה.

על תפקידו של האיזכור אנו למדים ממונולוג, המהווה מעין חטיבה ראשונה בפרק המסגרת הפותח. אחר פתיחה תיאורית קצרה של שמי הערב התכולים-אדומים נושא "אי-מי" (בהמשך מתברר, שהמדבר הוא הערב "רב האיוולת" עצמו) נאום-"נהימה" אל "אבא שבשמים". הערב מציג עצמו בדברי הקובלנה וההתרפקות שלו כמין צלוב, הטוען את משאו לאורך דרך יסורים שאינה נגמרת. שכרו היחיד – כמה שעות חסד, כגון שעת הכחול והאודם הערבית הנוכחית, שבה חש הדובר המאונש את מגע לטיפתו של אלוהים ואת "מור" אצבעותיו, הבושם הטוב, העובר ונוזל על ראשו ויורד על פי מידותיו. מנאום זה של הערב, שהוא הלך מיוסר המקבל את דין יסוריו, עובר המדבר (המזדהה עם הערב ומתייחס אליו כאל "כסיל שלי, אחי") לתיאור הלילה בעיר, פנסי החשמל, המשב הריחני, לורליי ומסרק-הזהב. כך נוצר הקישור ה"אסוציאטיבי" בין הפתיחה לסיפור מארגו. כוונתו של קישור זה, מעבר לפאסאדה הכמו-פסיכולוגית, ברורה למדי: אלטרמן מעמיד אקבלה בין ההלך, הנושא את צלבו ושכרו מאת אלוהיו הוא שמן המשחה של הקורבן, לבין המדבר האוהב, הנושא את

משא אהבתו לאשה, וכל שכרו מאיתה – נדיפת בושם, המסמנת את תפקידו כקורבן-אהבה. הדברים נאמרים במפורש בסוף השיר, כששב המשורר ומחבר את סיפור מארגו עם המסגרת. למעשה, מהווה ציון המשמעות של הקשר בין שני ה"פאסיונים" את נקודת-החיבור של הסיפור המרכזי עם המסגרת החותמת את נקודת-השיא של השיר כולו. מתוך הסערה של המחולות, שבה מגלה מארגו את תכונת-הכזב המהותית שבה, מגיע המדבר לקובלנה הנוקבת:

אֶתְּ כָּאֵבָא מְבַשְׁמַת
וְכָמוֹהוּ – לֹא יוֹתֵר !
אֶתְּ כָּאֵבָא ... וְכָמוֹהוּ
אוֹר יִדְיֵךְ – מוֹר-אֶתְנֵן !

השמן הטוב, המור העובר ונטוף מאצבעותיו של אלוהים, נהפך כאן לא רק ל"ניחוח אשה" (קמץ), אלא גם לסמלה של הזונה, המתבשמת כדי להדיח. המתיקות הרכה שהוא מפיץ סביבו היא מתיקות השקר, שמשקרים האלוהים והאשה לקרבנותיהם, אלא המעלים עצמם על מזבחחותיהם, להיות להם ל"ניחוח אשה" (סגול). השיר רווי כולו תמונות מתחום הקורבנות והאלימות הפולחנית. למן תיאור הערב בפתחה ("ערב שכזה... / תכלו כולית עם כחול / ואדמומית-מימסך") ועד לשורות הסיום, שבהן נשאר המדבר הלום, שותת דם, דרוס על מרצפת האספלט העירונית "ככזב צועד על עקבים גבוהים", מרחפת מעל לתמונות העירוניות 'הססגוניות' וכן לסיפור המפורט מדי על-אודות ה"ראנדו" עם מארגו, אווירה אכזרית של דת ודם. אווירה זו היא המוציאה את תיאור כיכר הבסטיליה כ"כונן נפתלת" ואת מארגו כ"אבן-חן" שבתוכה (ובהשלכה מטאפורית – אפרודיטה העולה מן הקונכייה) מגדר מטפוריקה דיקוראטיבית-"קלסיציסטית" גרידא, והיא המסבירה מדוע מותר לתאר את הזמר העיוור כ"הומרוס מיותר / שר תהילות לאפרודיטה". מכוחה נקבע במרכז השיר, על אורותיו ומחולותיו, הטופוס הידוע של הדמות עם המגל מ"מחול המוות". תחילה רואה עצמו המדבר, כאילו הוא עומד להניף מגל על אהובתו ("לטביע הגוף בליפוף הקמה, / לבזר ולקצור מני אלף – אחת, / שְׁאֵתָה עלי שכם כשאת אלומה"). אחר-כך בא הלילה על המדבר ועל מארגו "בגאון מכונה מניפת מגלים". לבסוף מבקש המדבר ממארגו, שתניח לו להדביק את ראשו המטולל אל דש בגדה, כדי ש"מכונת קציר הודקת תלטפהו במגל". השיר, כפי שמלמדת הכותרת, מציג את החיים כקורבן ואת האהבה כפולחן אכזרי, שהמתמסר לו מוצא את עצמו מבותר, שרוף, עולת-כליל. ב"ניחוח אשה" ניסה, איפוא, אלתרמן להעתיק את תימאטיקת האהבה המופרת שלו מן המסגרת של האנתרופולוגיה וחזון התנוונות התרבות ולקבוע אותה במסגרת כמו-דתית. המתח הבלתי-נפתר בין הגבר לאשה מוצג כאן לא כתוצאה מ"נפילת" האדם התרבותי ממצבו ה"טבעי", אלא כמקבילה אנושית למתח-יחסים מיטאפיסי. הנסיון לחבר את סיפור מארגו עם המשל הדתי הוא המצדיק, למרות הכל, את המסגרת הראפסודית של השיר. מסגרת זו, בעימותיה ובניגודיה, נועדה ליצור חיבורים מעין

אלה. אמנם, ספק הוא אם הכובד והמלאות ה"נוביליסטיים" של סיפור הפגישה עם מארגו פועלים על השיר לטובה גם מן הבחינה הנדונה. האריכות והפירוט שבסיפור זה משכיחים מן הקורא את הנאום, שבו נפתח השיר, עול-ידי כך נחלש המתח בין שתי מערכות היחסים (יחסי אדם-אלוהים, יחסי גבר-אשה), הצריך לבוא על פתרונו בסיום השיר בסינתיזה אופיינית כל-כך לסיום הראפסודי המתרגע. הסיפור נעשה בצורה זו לגורם בפני עצמו ולא לאגף במערכת דיאלקטית. כגורם לעצמו תובע סיפור כזה צורה שירית פואמטית. התבנית הרפאסודית תובעת שמירה על שיווי-משקל מתוח בין תיזה לאנטיזה.

8

אחרי "ניחוח אשה" נסוג אל תרמן כמעט לגמרי מן התבנית הראפסודית, כפי שעוצבה בשיריו הארוכים הראשונים. בשנים 1933 – 1935 התגברה בהדרגה נטייתו לקביעת שיריו במסגרות מצומצמות ותמציתיות יותר, ואף השירים הארוכים, יחסית, שנכתבו בשנים אלו ("הראש הטוב", "תלית חלומות", "משהו כחול, כחול מאוד", "שעה לבנה" וכו') הועמדו על תבניות בלתי-ראפסודיות, ששמרו על רצפים עקיבים וחדגוניים יותר, ללא קיטועים ותפניות מפתיעות (החתירה בכיוון זה ניכרה, כאמור, כבר ב"ניחוח אשה"). בכמה משירים אלה נוסו שיטות ארגון צורניות, המבוססות לא על התפנית והקיטוע, אלא, להיפך, על המשכיות מוקפדת, המתבטאה בצמידות לתבנית-יסוד אחת, חוזרת על עצמה פעמים רבות. מבחינה זאת מעניין ביותר השיר "דודים", שלא נדפס בשעתו, והתגלה לאחרונה בארכיונו של שלונסקי. אם בישרה הרפסודיה המוקדמת של אל תרמן מחזורי שירים מאוחרים, שניכרת בהם נטייה לפתיחות, לתפניות ולהטרוגניות (כגון "שירים על רעות הרוח" או אפילו "שמחת עניים"), הרי בשיר "דודים" מתבשרות החזרות והצמידות לצורות קבועות שב"שירי מכות מצרים".

ככמה מן השירים, שבהם משתמרים בכל-זאת יסודות מיסודותיה של התבנית הראפסודית, מקשר המשורר יסודות אלה זה בזה בצורה מוזרה, הנראית לעתים כפארודית. בולט מבחינה זו, למשל, "שיר צריך לנגן"²³, המצהיר, לכאורה, בעצם כותרתו על עקרון היסוד הפואטי, המשמש בבסיסה של התבנית הרפאסודית – העיקרון של הקירבה לתנועה המוסיקאלית. בתוך השיר חוזרת הצהרה זו ונקבעת ביתר הבלטה והדגשה:

שיר צריך לא להשמיע,

שיר צריך רק לנגן!

אבל תוך התבוננות בהקשר שבמסגרתו מופיעה הצהרה כמו-נלהבת זו, מתברר מיד, שהדברים

אינם כפשוטם. ראשית, אין זו הצהרה של אמונה פואטית אלא קריאת יאוש של המשורר, שנוכח

סופית באטימות המוחלטת של המאזין האנושי, שאליו הוא מכוון את שיריו. אין טעם בהשמעת השיר, כיוון שבין כה וכה אין לו שומע. משום כך אפשר להסתפק ב"נגינתו", כאילו היו המלים חסרות משמעות והשיר היה נטול מָסָר. שנית, נקבעת ההכרזה בתוך רצף ריתורי דו-משמעי. לכאורה, זהו רצף רומאנטי-פאתיטי מובהק. המשורר פונה באפוסטרופה יוקדת אל הים, שכמוהו, כמשורר, נשאר עם לילה לבדו ואיש אינו שועה לרעמי משבריו. הפוזה הרומאנטית-הביירונית נמצאת נסתרת, מכל מקום, על-ידי החריזה והריתמוס הפזמוניים של האפוס טרופה. המשורר, המשווה את שירתו לגלי האוקיינוס, פונה אל בן-דמותו הגדול בבתים כגון:

רעם יך, פֶּרֶק יִגְזַץ ... אַךְ
מִי יִשְׁמַע וּמִי יִזוּז?
אַתְּ קוֹלְךָ יֵאָכֵל הַנִּצְחָה,
אַתְּ קוֹלִי – מִכְּבֹשׁ הַדְּפוּס!

החריזה של "נצח" עם "יגזץ... אך" היא כשלעצמה (שלא לדבר על השוואת הנצח למכבש-הדפוס) מעידה על כך, שהדברים נאמרים "עם גרגר מלח", ושהפוזה של הפנייה הנרגשת אל הים ("אני חוצב פואמות / ואתה עוקר צורים!") משמשת כאן נושא לפארודיה ולהלעגה. לאורך השיר כולו מוליך אלתרמן את אפשרויות הטרוגניות של הרפסודיה עד לקיצוניות פארודית. למשל, השיר נפתח בתיאור מלודראמאטי של דומית החנק, המשתלטת על העיר עם חשכה. התיאור עמוס מטפוריקה "נועזת" בכיעורה, כגון בשורות הפתיחה:

הַעִיר יִרְקָה בְּעָרְבֵי דָם
וּלְעֵת חֲצוֹת הַכְּחִילָה.

אבל תוך כדי תיאור מדלג המשורר ומחליף את סגנון השירה ה"פאטאלית" בסגנון של שירת ילדים, בעלת מאניירות של שובבות:

הֵס –
פּוֹכֵב תָּמִים הַצֵּיץ, נִבְהַל, נִתֵּר וְנָס.
יָם –
גִּישׁ לְמִצָּא חוֹפִיו וְלֹא יִדַּע אָיִם;
שֶׁרָבֵב צָוָאר,
לְעוֹ פָּעֵר,
וּכְכֹלֵב רַע,

גלמוד,
שעיר,
ילל מרה
על מות
לעיר...

הדראמה של השיר הראפסודי נעשתה כאן לפארכה, כשם שהאמונה בכוחו של השיר המוסיקאלי נחלפה – לשעה – ביאוש ציני מיכולתו של השיר למלא את שליחותו. הפארודיה על הצורה מבטאת את התמורה בתוכן.

שירים כ"שיר צריך לנגן" – דווקא משום הקירבה שלהם למראית-העין אל השירים הראפסודיים

המוקדמים – מבטאים בתוקף רב את הפרידה משירים אלה. המשורר אינו יכול לכלכל יותר את המלודרמטיות שבמחוות הסוערות, את הפוזה מלאת החשיבות העצמית של המדבר בשירים כ"קונצרט לג'ינטה" ו"ניחוח אשה". הוא לא ויתר על החתירה לשירה מונומנטאלית של "בינה וגודל", אבל הוא חש בכך, שהתבנית, ששימשה אותו לשם יצירת שירה כזאת בראשית דרכו, אינה יכולה להוסיף ולשמש אותו, ועליו לחפש תבניות חדשות.

עם-זאת לא נעלמו עקבות התבנית הרפאסודית משירת אלטרמן כלל וכלל. אדרבה, במהלך התגבשותה של שירה זו שב ועלה משקלה של הרפסודיה, אם כי הנוסח התמים שלה נעלם, כמובן. המדובר הוא בראש ובראשונה בשיבה הגרנדיוזית אל התבנית הרפאסודית במכה מן השירים העיקריים של "כוכבים בחוץ" ("סתיו עתיק", "אל הפילים", "יום השוק", "מערומי האש"), אך לא רק בה. יש מקום לקבוע (אם כי קביעה זו טעונה הוכחה מפורטת), שהתבנית הרפאסודית היא ששימשה בבסיס המיבנה של ספרי השירה העיקריים של המשורר. "כוכבים בחוץ" בכללו, כיצירה אחדותית (וברור שגם כך יש לקרוא את הספר²⁴), הוא ראפסודיה מובהקת. הוא הדין, למרות ההבדלים בין שני הספרים, גם ב"שמחת עניים". יצירה זו איננה, מבחינת הארגון הצורני כמו גם מבחינות אחרות, לא באלאדה ולא פואמה. עקרונות הארגון והזהות הז'אנרית שלה נקבעו כבר בשיריו הראפסודיים הראשונים של המשורר. למעלה מזה, דומה, שגם את הקיטוע והתפניות החדות, שגלינו במינה ובמערכת המטאפורית של שירים קצרים יותר של אלטרמן, כגון כמה משירים "כוכבים בחוץ",²⁵ ניתן להבין בצורה מלאה רק על-פי גילוי ההשפעה של הז'אנר הראפסודי על שירים אלה – אפילו הם עצמם אינם ראפסודיות, לא בממדיהם ולא במיבניהם. גילוי השפעה כזאת יוציא את התופעה מסתמיותה וישלב אותה במקומה הנכון בתוך הדינאמיקה של התפתחות יצירת אלטרמן. כל אחת ממטלות אלו – ניתוח המיבנה הראפסודי של ארבעת השירים הגדולים ב"כוכבים בחוץ", בירור היסוד הראפסודי במינים הכלליים של "כוכבים בחוץ" ו"שמחת עניים" וחקר הקשר בין המיבנה של השיר האלטרמני המקוטע לבין הפואטיקה של הז'אנר הראפסודי – תובעת עיון מיוחד לעצמה.

¹ ראה, למשל, מאמרו של ש. צמח "על ההשוואה" (1935), *מסה וביקורת*, הוצאת דביר (תל-אביב, 1954), עמ' 140-144. צמח משתמש כאן בטקסט של אלתרמן במסגרת של התקפה על הסגנון המטאפורי של שירת שלונסקי ובני האסכולה שלו. ההנחה היא, שפגמי המטאפורה השלונסקאית מתגלים בצורה חשופה ונוחה יותר להבלטה בכתיבתו הבלתי-מיוקצעת של אלתרמן. במהלך סטראטיגי אופייני פותח צמח בהתקפה על אלתרמן ועובר ממנה להתקפה על שלונסקי – בבחינת מן הקל אל הכבד.

² בהזדמנויות שונות היצגתי לסופרים, שהיו מעורבים בהכנסתו של אלתרמן לספרות, או שאהדו את ה"מודרנה" של ראשית שנות השלושים והיו מקורבים אליה, את השאלה מה היתה הערכתם בשעתו להיקף הכשרון של המשורר הצעיר ולעומקו. א. שלונסקי התחמק מתשובה וסתם בדברים של הערכה סטריאוטיפית, אך כל האחרים זכרו – בבהירות גדולה יותר או פחות – את ספקותיהם ביחס למשורר בתחילתו. דברים מפורטים סיפר לי על כך יעקב הורוביץ, מעורכי-המשינה של "כתובים" ומראשי נאמניו. הורוביץ זכר, שעם קבלתם של שני שיריו הראשונים של אלתרמן ("בשטף עיר" ו"בגן בדצמבר") שררה במערכת התרגשות מסוימת, אלא שזו נהפכה לאכזבה, כשהגיעה בסמוך לכך איזו "פואימה גודניקית" (הכוונה, כנראה, לשיר "יתד") ושירים גרועים אחרים. במשך כמה שנים, טען הורוביץ, לא השתחרר מהרגשה אמביוולנטית ביחס לאלתרמן, וגם בין "חברים" אחרים רווחו הערכות בנוסח "זה-לא-זה". גבריאל טלפיר, עורך "גזית", אמר לי, ששיריו הראשונים של אלתרמן הודפסו מתוך כוונה לעודד משורר מתחיל ועל סמך מדיניות-עריכה של פתיחות לצעירים, אך ללא תחושה באיזו גדלות מיוחדת של מי שעתיד להיות משורר דורו.

³ כך שמעתי מפיו של אליהו טסלר.

⁴ השירים נדפסו – לפי סדר הזכרתם – ב"גזית" (שנה א', 1932, חוב' ג'ד', עמ' 25), "כתובים" (30.9.1932) ו"הארץ" (30.9.1943). וראה את שלושת השירים – בסדר זה – ב"מחברות אלתרמן", כרך ב' (תל-אביב תשל"ט), עמ' 51, 67, 66.

⁵ לכל אורכו של "ערב חג", שיר בן עשרים שורות, הצליח אלתרמן (בפעם הראשונה בהתפתחות יצירתו) להיצמד אל נקודת-האיזון המדויקת בין רצינות להיתול, סנטימנטאליות ואירוניה. גיבור השיר הוא עלם, הנמלט מן הכובד והזיקנה של תרבות שהתרוקנה מתוכנה לאשלייה של קלות וחיות. הוא בורח מסבא-פנתאון המנמנם "תוך דימדומי עיכול" ומסבא-טורדאם סורגת "גרבי חימרה" לפגישה מדומה עם ה"ילדה" ב"גני הערב". השיר כולו עומד בסימן אוירת הצפייה לחג, המרומזת בכותרתו. מחזקת אווירה זו הרמיזה בסופו לאמונת העם היהודית, הקושרת צפייה לאורחים במראה החתול, העוסק ברחיצה שבליקלוק. החתולות שבשיר הן הנשים ה"צובעות פי חן-חן", בעודן יושבות בצל הסוככים הצבעוניים של בתי-הקפה. אבל השימוש ברמיזה זו עצמה מלמד גם על אמת בלתי-חגיגית, המסתתרת מתחת למסווה הצבעוני והעליו של הערב העירוני. הנשים החתוליות, המזכירות את האמונה העממית התמימה, הן פרוצות, המצפות ל"אורח" במראות כפולות. התמימות של העולם העירוני החינני המתואר בשיר כמוה כתמימותן של נשים אלו. העיר מתוארת מראש כפסטוראלה מזויפת. חרוזים כ"ביאורי אסלט", מול בבואות-קפה, / גבעולי סוכם הניבו כחול וצהוב", הפותחים את השיר, אינם באים, כפי שניתן היה לחשוב, אך ורק לשם עיבוד מטאפורי "מודרניסטי" של תמונת הרחוב הכרכי. הם באים להעמיד את העיר כאחו שאינו אחו, אשר במרכזו זורם נהר שאינו נהר, וזה האחרון מצמיח על גדותיו, צמחי-מים צבעוניים, שאינם צמחים. במקום כזה משתמשים גברים ונשים באורות המלאכותיים של הערב לשם פיתוחה של אשליה עצמית ("כל אדם חשב: אני היום יפה"), כמו גם לשם יצירתה של אשליית יופי, הנועדת להדיח אחרים. הדובר עצמו, העלם התמים הבורח מסבא ומסתא, מודה בחציפה, שההזייה על הפגישה הרומנטית עם "הילדה" בפארק החשוך היא רק הקדמה לנהירה אל עבר רובעי השעשועים של העיר, והדרך מן הפנתאון והנוטרדאם מובילה ל"שובל מונפארנאס הניגר מקיפוי רוטונדה". הצבעוניות של העיר מזויפת, ההתרגשות שלה – ממוסחרת; הדמיון הרגעי לטבע – דמיון של קאריקאטורה. אלתרמן הצליח, אפוא, לבטא בשיר את תפישתו ההיסטורית בכרך ובתרבותו כמערכת-חיים שהתרוקנה מכל תוכן. אבל בהשוואה לשירים הגדולים, שבהם חתר לביטוי אותה תפישה עצמה, צומצם כאן בצורה ברורה וחדה היקף היומרה התימאטית. העלם "עייף התרבות" אינו מעמיד פני האמלט מודרני; הנשים החתוליות אינן פאטאליות והפגישה עמן אינה מוצגת כהמשך הקרב הנצחי בין הגבר לאשה. התרבות הזקנה מתוארת בקריצה הומוריסטית. אין ספק, שצמצום זה סייע למשורר לשמור על האיזון בין האירוניה לפוזה הס[נ]טימנטאלית-החיננית.

⁶ בשאלה זו נוכל להכריע עם פרסום אותו חלק מעזבונו השירי של אלתרמן שנכתב בצרפת בשנות לימודיו הראשונות ולא הגיע מעולם לדפוס.

⁷ "כתובים", 12.3.1931. ראה "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 13-15.

⁸ ראה בעניין זה מאמרי "בין יום הקטנות לאחרית הימים", ארבע פנים בספרות העברית בתימינו, מהדורה מורחבת (תל-אביב – ירושלים, 1975) עמ' 94-124.

⁹ הופיע בהוצ' א.י. שטיבל, ת"א. לימים חזר אלתרמן ותירגם את הספר מחדש בשביל הוצ' "מחברות לספרות", תשי"ד. מהדורה חדשה ומתוקנת של תרגום זה הופיעה בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 1977. וראה בעניין זה מאמרו של אברהם בלבן,

"על מוטיב 'הפרא' ביצירתו המוקדמת של אלתרמן", "מעריב", 1.10.76.

¹⁰ "כתובים", 16.4.31, ו"מחברות אלתרמן" ב', עמ' 16-18.

¹¹ ראה סקירת התיאוריה המוסיקאלית של הסימבוליסטים והקשרים בינה לבין הפואטיקה שלהם בספרו של גורדון אפרסון: Gordon Epperson, *The Musical symbol – A Study of the Philosophic Theory of Music* (Iowa State University Press, 1967), pp. 179-216.

¹² משום כך הדפיס אלתרמן את שיריו הארוכים ביותר ב"גזית" ולא ב"כתובים", שקשריו הספרותיים עמו היו הדוקים יותר. המסגרת המצומצמת של שבועון חייבה, למשל, את פיצולו של שיר ארוך כ"ליל קרנבל" לשני המשכים. הפיצול בוודאי לא היה לרצון למשורר.

- ¹³ עם כל אי־הנחות שבדבר (בגלל העדר ראיות שבכתב), אני נאלץ לדווח בשלב זה על שיחה פרטית עם אלתרמן, שהתנהלה כשנתיים לפני מותו. הרקע לאותה שיחה היה פרסומו של מחקר על אחת הפואמות של ביאליק שזוהתה כ"פואמה תיאורית". אלתרמן כפר בתוקפו של הזיהוי וטען, שאין להגזים במימד התיאורייה "פלאסטי" בפואמת של ביאליק ובשירתו בכלל. ביחס לפואמות, טען, מטה תשומת־לב למימד זה את הדעת מן העיר – התנועה המוסיקאלית, הסוחפת מרגיעה לסער ומסער לדממה "מתי מדבר" ו"הבריכה" אמר, אינן פואמות תיאוריות, ובעצם "אינן פואמות כלל". "אלה הן ראפסודיות". לשאלתי, אם הוא מתכוון למושג במובנו המוסיקאלי, כגון הראפסודיות הידועות של ליסט, דבורז'אק ובראהאמס, השיב "גם במובן זה". אבל, אמר, למושג זה נודעת גם משמעות ספרותית, ההולמת את היצירות הנידונות.
- ¹⁴ "כתובים" 21-28.5.31. "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 19-25.
- ¹⁵ "כתובים" 6.8.31. "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 26-32.
- ¹⁶ "גזית", כרך ב', חוב' א, שבט תרצ"ב, עמ' 17-18; "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 35-39.
- ¹⁷ "כתובים" 19.5.1932. "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 52-54.
- ¹⁸ Mario Praz, *The Romantic Agony*, Meridian Books, New York, 1956. ראה סיכומי הדיוקן של הגבר הרומאנטי הסאדיסטי והאשה קורבנו בפרק ג' ("צילו של 'המארקזיז האלוהי'") ובנספח הראון ("סווינבורן וה'vice anglais'") בספר זה, עמ' 95-186, 417-433.
- ¹⁹ ראה דברי על החלוציות של גנסין בתחום הפיגוראטיבי, וביחוד בשימוש בסינטיזות מעין אלו כימי דור לפני כניסתן לשימוש קבוע בשירה (בדיון בסיפור "בינתיים", כיוון אורות, (תל־אביב וירושלים 1979), עמ' 148-154. אופייני הדבר, שאפילו לאחר ימי דור ויותר עדיין עושה אלתרמן שימוש "שמרני", יחסית, ב[י]סניסטיזה (לעומת גנסין). היינו, הוא קובע אותה במסגרת סיטואטיבית המסבירה אותה: ה אור הצהוב של הפנסים הוא המתלכד עם השממון ונהפך ל"שממון צהוב".
- ²⁰ הוויית ה"מקוללים", שהעלה אלתרמן מן השירה הצרפתית הסימבוליסטית וכבר החל להשתמש בה ב"גן בדצמבר": "קלול קוללתי מת' ח גשר / לאשר לא היא".
- ²¹ השיא הארוך נדפס בשני המשכים: "כתובים", 6-3 במארס 1932. "מחברות אתרמן" ב', עמ' 42-50.
- ²² "גזית", כרך ב', תרצ"ב-ג, חוב' ט, עמ' 33-35, "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 72-85.
- ²³ "טורים", שנה א' (תרצ"ג). גל' ח', (11.8.1933). "מחברות אלתרמן" ב', עמ' 107-110.
- ²⁴ ראה מאמרי "מיבנה ובינה בשירת נתן אלתרמן" בספר הנוכחי.
- ²⁵ ראה מאמרו של יוסף האפרתי "לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ'", "הספרות", כרך ג' (1971-1972), חוב' 2, עמ' 215-224.